

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



TESIS DOCTORAL

La Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1914-2014): estudio, catalogación y análisis

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Dolors Fabra Anton

DIRECTORES

María Concepción Casajús Quirós
José Manuel Susperregui Echeveste

Madrid
Ed. electrónica 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte

**La Colección de Fotografía
del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1914-2014):
Estudio, catalogación y análisis**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

Dolors Fabra Anton

Bajo la dirección de:

M.^a Concepción Casajús Quirós

José Manuel Susperregui Echeveste

Agradecimientos

Esta Tesis es el resultado de muchos años de investigación, a lo largo de los cuales me recibido la ayuda de numerosas personas que, amablemente, han aportado su grano de arena, que a veces han sido montañas. Agradezco la generosidad de todas ellas por su predisposición para colaborar en mi trabajo, especialmente a:

A Concha Casajús Quirós, por la oportunidad que me ha dado, sin la cual no hubiera podido llevar a cabo la investigación, por sus aportaciones a la misma, la ayuda prestada y todo el tiempo que me ha dedicado, aun cuando no lo tenía.

A José Manuel Susperregui, por guiarme durante todo el proceso de investigación, por contestar pacientemente a mis continuas dudas y haberme corregido una y otra vez. Por todos los consejos y sugerencias, por compartir sus conocimientos y por la confianza que ha tenido en mi investigación.

Igualmente, al Museo de Bellas Artes de Bilbao por concederme la beca de investigación que originó esta investigación y por abrirme sus puertas. A los miembros del Departamento de Colecciones que me facilitaron el acceso a todos los recursos del Museo, me acogieron e hicieron más amena mi paso por la institución: a Eduardo, Inmanol, Jasone, Iñaki y Lucia. Especialmente, a Javi Novo, por animarme a hacer esta investigación y por dedicarme “dos segundos” de su tiempo. También a Mikel Urizar, como no, que me apoyó en el proceso de la beca. Al departamento de Biblioteca, por aguantar mis continuas peticiones de préstamo y a José Julián Bakedano por ofrecerme información de primera mano sobre las exposiciones y la Colección de Fotografía.

También quiero mostrar mi agradecimiento a quienes se prestaron a participar en la investigación y aportar información a la misma. Especialmente a Juan Miguel Sánchez Vigil por sus aportaciones en el proceso de catalogación de la Colección de Fotografía del Museo de Bilbao. Igualmente, a Mikel Lertxundi, a Leopoldo Zugaza, a Isabel Ortega, a Mikel Lertxundi, a Juantxo Egaña, a Mari Puri Herrero, a Pilar Mur, entre otros, por aportar sus conocimientos.

A los fotógrafos que accedieron a entrevistarse conmigo y proporcionarme información de primera mano: Mikel Alonso, Carlos de Andrés, Luis Izquierdo-Mosso, Patxi Cobo y, especialmente, a Josep Maria Ribas i Prous.

A los familiares de Enrique Epalza, Felipe Manterola, Alberto Schommer por acceder a mis peticiones y preguntas, y abrirme sus casas. Especialmente a Ramón Echevarria Guezala por su amabilidad y atención a todas mis solicitudes. Así como a otros que por las circunstancias no pudieron dedicarme su tiempo, pero me atendieron amablemente.

Por último, agradecer a mi familia y amigos que han sufrido esta Tesis. A mi madre. A mi hermana, Saleta, por las primeras revisiones de la Tesis y sus consejos. A Ana por animarme a iniciar el Doctorado, corregir y aguantar mis cambios de humor. A Paula por resolver mis dudas gramaticales y ayudarme en las traducciones. A Elena y Tati por cederme un sitio donde trabajar. Y a todos aquellos que me han alentado y han soportado mis momentos de angustia.

ÍNDICE

RESUMEN.....	9
ABSTRACT.....	13
INTRODUCCIÓN.....	17
Objetivos.....	18
Estado de la cuestión.....	19
Metodología.....	21
Planteamiento y estructura.....	22
Cuestiones a tener en cuenta.....	24
OBSERVACIONES Y CONSIDERACIONES SOBRE LA RELACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA CON EL ARTE Y SU IRRUPCIÓN EN LOS MUSEOS.....	27
1. La fotografía en los circuitos artísticos.....	27
2. La difusión y la gestión de la fotografía en los ámbitos artísticos españoles.....	30
2.1. La fotografía como expresión creativa.....	30
2.2. La fotografía en los circuitos del arte en España.....	41
2.3. La fotografía en los museos españoles.....	49
3. Reflexiones en torno a la introducción de la fotografía en los museos.....	52
3.1. Sobre la diversidad de entes que albergan la fotografía y la disparidad de soluciones adoptadas.....	55
3.2. Problemática de la inclusión de la fotografía en los mecanismos de tratamiento de obra de los museos.....	59
LAS COLECCIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO Y SUS FONDOS FOTOGRAFÍCOS.....	63
1. La creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao y la formación de sus colecciones.....	63
1.1. Introducción histórica al Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	63

1.2. Las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	67
2. La Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao: formación y características de un conjunto heterogéneo.....	72
2.1. Las exposiciones de obra fotográfica en el Museo de Bellas Artes de Bilbao....	72
2.2. Formación y características de la Colección de Fotografía.....	76
2.3. La fotografía en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	85
3. Recapitulación y análisis de la Colección.....	87
LA CATALOGACIÓN DE MATERIAL FOTOGRÁFICO EN EL SENO DE LAS INSTITUCIONES MUSEÍSTICAS: A PROPÓSITO DEL CASO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO.....	91
1. La catalogación de fotografía en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	92
2. Algunas cuestiones sobre el proceso de catalogación fotográfica.....	94
2.1. Sobre la importancia de la adecuación en los procesos de catalogación.....	95
3. Problemáticas y pautas en la catalogación de obras fotográficas en las instituciones artísticas.....	97
ENRIQUE EPALZA. El documentalismo urbano y social de Bilbao.....	103
El fondo fotográfico de Enrique Epalza en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	103
Enrique Epalza Chanfreau.....	103
La producción fotográfica de Enrique Epalza.....	106
Temática.....	108
La fotografía como construcción mental de Bilbao.....	113
Lenguaje y estética fotográfica.....	117
Recapitulación.....	120
FELIPE MANTEROLA. El documentalismo regionalista.....	121
El fondo fotográfico de Felipe Manterola en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	121
Felipe Manterola.....	121

Los retratos y la actividad <i>profesional</i> de Felipe Manterola.....	123
La temática y características de la obra de Felipe Manterola.....	129
La visión pictorialista.....	129
El reportaje documental.....	131
La modernidad.....	133
Paisajes.....	134
Los montajes fotográficos y la experimentación fotográfica.....	135
A modo de recapitulación.....	136

ANTONIO DE GUEZALA. La sensibilidad artística de un aficionado

a la fotografía.....	139
El fondo fotográfico de Antonio de Guezala en el Museo de Bellas Artes de Bilbao....	139
Antonio de Guezala.....	139
Temática.....	141
El retrato familiar.....	142
Lo vernáculo.....	145
El paisaje.....	147
La fotografía como modelo de la pintura.....	149
El uso del lenguaje fotográfico.....	151
A modo de recapitulación.....	157

TOMÁS DE ACILLONA y la tradición pictorialista.....	159
El fondo fotográfico de Tomás de Acillona en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	159
Tomás de Acillona.....	160
El pictorialismo y el ambiente agrupacionista.....	160
La experimentación de la goma bicromatada.....	166
La obra fotográfica de Tomás de Acillona.....	168
Recapitulación.....	173

LA FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS ISASI.....	175
Andrés Isasi Linares.....	175
GABRIEL CUALLADÓ. <i>Lo que haya que decir que lo diga la foto</i>.....	179
El fondo fotográfico de Gabriel Cualladó del Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	179
Gabriel Cualladó.....	179
<i>Sobre la vanguardia de la intranquilidad fotográfica de Madrid</i>	187
La obra fotográfica de Cualladó.....	193
Recapitulación.....	197
JOSEP MARIA RIBAS I PROUS. <i>La inquietud de conocer la artesanía fotográfica</i>. 199	
La fotografía de Josep Maria Ribas i Prous en el Museo de Bellas Artes de Bilbao....	199
Josep Maria Ribas i Prous.....	199
Obra fotográfica de Josep Maria Ribas i Prous.....	204
Lenguajes fotográficos y pensamiento estético.....	209
CIRILO MARTÍNEZ NOVILLO y la esencia del paisaje industrial.....	213
El fondo de Cirilo Martínez Novillo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	213
Cirilo Martínez Novillo.....	213
La afición a la fotografía de Cirilo Martínez Novillo.....	214
La serie <i>Ría de Bilbao</i>	219
A modo de recapitulación.....	224
ALBERTO SCHOMMER. El grito de la fotografía.....	225
El fondo fotográfico de Alberto Schommer en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	225
Alberto Schommer García.....	226
La obra fotográfica de Alberto Schommer.....	231
Los reportajes de la primera época.....	233
Los Retratos psicológicos.....	235

<i>Levitación o La Iglesia</i>	240
Warhol y Lichtenstein.....	242
Mundos de amor y violencia.....	242
<i>Herri baten deihadarra o El grito de un pueblo</i>	244
Fermento.....	247
Máscaras.....	248
Civilizaciones.....	250
Los libros de fotografía.....	251
Paisajes negros.....	256
<i>Composiciones desnudas y Trasfiguraciones</i>	257
A modo de recapitulación.....	260
MIKEL ALONSO. La refotografía del paisaje urbano de Bilbao	263
El fondo fotográfico de Mikel Alonso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	263
Mikel Alonso.....	263
La producción fotográfica de Mikel Alonso.....	264
La obra de Mikel Alonso en el Museo.....	267
PATXI COBO. El paisaje (des)industrializado	275
<i>Se suele decir que uno se proyecta en el paisaje</i>	275
El fondo fotográfico de Patxi Cobo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	275
Patxi Cobo.....	275
La obra fotográfica de Patxi Cobo.....	278
La fotografía del fondo de Patxi Cobo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	285
La fotografía de Patxi Cobo en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	289
A modo de recapitulación.....	291

LUIS MARÍA IZQUIERDO-MOSSO.....	293
El fondo de Luis María Izquierdo-Mosso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	293
Luis Izquierdo-Mosso.....	293
La fotografía de Luis Izquierdo-Mosso.....	295
Seguir mirando.....	302
A modo de recapitulación.....	308
 EL FONDO ARTEDER'82.....	 311
El fondo fotográfico <i>Arteder'82</i> del Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	311
La Muestra Internacional de Obra Gráfica <i>Arteder'82</i>	313
La fotografía del fondo <i>Arteder'82</i>	314
Roland Fischer.....	315
Pedro Zarrabeitia.....	318
La fotografía lituana en el fondo <i>Arteder'82</i>	320
Otros fotógrafos del fondo <i>Arteder'82</i>	333
A modo de recapitulación.....	335
 CINCO AÑOS DE PRENSA GRÁFICA.....	 337
El fondo fotográfico <i>Cinco años de prensa gráfica</i> en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	337
La muestra <i>Cinco años de prensa gráfica</i> y el fotoperiodismo vasco.....	339
Los autores.....	341
Alfredo Aldai.....	341
Arturo Delgado.....	342
Manu Cecilio, <i>Cecilio hijo</i>	343
Germán Elorza Arrieta.....	344
Cristóbal Fernández, <i>Betargi</i>	345
Francisco Gras.....	345

Jaime.....	345
Las nuevas tendencias del periodismo durante la Transición en el fondo <i>Cinco años de prensa gráfica</i>	346
A modo de recapitulación.....	360
LA COLECCIÓN <i>BILBAO, RÍA DE HIERRO</i>.....	363
El fondo fotográfico <i>Bilbao, ría de hierro</i> del Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	363
Los autores.....	364
Carlos de Andrés.....	365
Gabriele Basilico.....	372
Carlos Cánovas.....	379
John Davies.....	386
Bruce Gilden.....	392
John Vink.....	398
El proyecto <i>Ría de hierro</i>	403
OBRA SUELTA EN LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO.....	415
Fotografía antigua.....	415
Fotografía contemporánea.....	418
CONCLUSIONES.....	423
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES.....	439
Bibliografía general.....	439
Bibliografía de los fondos fotográficos.....	444
Enrique Epalza.....	444
Felipe Manterola.....	445
Antonio de Guezala.....	446
Tomás de Acillona.....	447

Gabriel Cualladó.....	447
Josep Maria Ribas i Prous.....	449
Cirilo Martínez Novillo.....	450
Alberto Schommer.....	450
Mikel Alonso.....	453
Patxi Cobo.....	453
Luis María Izquierdo-Mosso.....	454
Arteder'82.....	455
Cinco años de prensa gráfica.....	457
La colección <i>Bilbao, ría de hierro</i>	460
Obra suelta en la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao....	465

APÉNDICE: Las exposiciones de fotografía celebradas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.....	467
---	------------

RESUMEN

La Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1914-2014): Estudio, catalogación y análisis

La presente investigación parte del estudio y la catalogación de la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao. La Colección está formada por 11 fondos de autores individuales y otros tres que incluyen obra de varios autores. Asimismo, la Colección cuenta con 17 fotografías sueltas, que no se inscriben en ningún fondo de fotografía específico.

La Tesis analiza cada uno de los fondos que la conforman, ubicándolos en sus correspondientes contextos espaciales, temporales y estéticos, procurando establecer puntos de unión entre ellos. Una segunda perspectiva de análisis se basa en la Colección de Fotografía como unidad, contextualizada dentro del resto de colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y en el papel jugado por la institución en la puesta en valor y difusión del medio fotográfico. Asimismo, se ha prestado atención a las tendencias museológicas en España respecto a la fotografía, a los procesos de aceptación de la fotografía como obra de arte *museable*, así como a las cuestiones específicas de catalogación de obra fotográfica y las posibles problemáticas que pueden plantear.

Entre los fondos individuales, por orden cronológico, el primero es el de Enrique Epalza (Bilbao, 1860-1933), arquitecto y fotógrafo autodidacta. Su producción registra arquitecturas, paisajes urbanos y acontecimientos de Bilbao de finales del siglo XIX y principios del XX. En su obra se distingue la influencia del fenómeno de la tarjeta postal, junto a sus intereses estéticos personales y sus preocupaciones de carácter social.

Felipe Manterola (Zeanuri, Bizkaia, 1885-1977) fue el fotógrafo del pueblo de Zeanuri durante buena parte del primer tercio del siglo XX. Con una sensibilidad cercana a lo popular, su obra combina retratos de los habitantes con escenas que recoge las formas de vida tradicionales y paisajes del entorno.

Antonio de Guezala (Bilbao, 1889-1956) fue un artista multidisciplinar, vinculado a las vanguardias europeas. Las fotografías que conserva el Museo son de la década de

1920. Guezala hace una fotografía de carácter intimista, con retratos de su familia y allegados. Su modernidad se evidencia en las vistas industriales y en las escenas del puerto de Elantxobe, con las siluetas de los pescadores faenando, de las que emanan una concepción singular de lo vernáculo.

Tomás de Acillona (Getxo, Bizkaia, 1893 - Biarritz, Francia, 1957) emplea el procedimiento de la goma bicromatada, con una imagen final formada por pigmentos, que ofrece una estética característica del pictorialismo de finales del siglo XIX y principios del XX. La influencia del pictorialismo también se aprecia en la idealización de las vistas y el empleo de simbolismos en sus retratos, fechados en las décadas de 1930 y 1940.

Los siguientes fondos son posteriores a 1950. La obra de Gabriel Cualladó (Massanassa, València, 1925 - Madrid, 2003), Josep Maria Ribas i Prous (Barcelona, 1940) y Alberto Schommer (Vitoria-Gasteiz, 1928 – San Sebastián, 2015) se encuadra dentro de la renovación fotográfica que se da a partir de los años cincuenta en España, como reacción al conservadurismo estético que la Dictadura franquista intentaba imponer. Cada uno de estos autores desarrolla su obra por distintos derroteros, guiados por una concepción personal de la fotografía como forma de expresión creativa.

Coetánea a los autores anteriores es la fotografía del pintor Cirilo Martínez Novillo (Vallecas, Madrid, 1921-Madrid, 2008) y su serie *Ría de Bilbao*, de 1968. El autor emplea la técnica del cibachrome y sus tomas nos muestran la contaminación de la ría del Nervión con una estética cercana a sus pinturas. Su obra se aleja de los preceptos estéticos de la fotografía de la época.

A partir de los años ochenta, se aprecia un interés por el tema del paisaje, que se da a nivel internacional, con la influencia de la Escuela de Düsseldorf. En el Bilbao metropolitano, la incidencia de esta temática se relaciona con la crisis industrial, que dará paso al sistema económico postfordista. Este proceso se refleja en el paisaje urbano, con la proliferación de las ruinas urbanas y la manifestación de las deficiencias de la planificación urbanística.

El fondo de Mikel Alonso (Bilbao, 1950) responde a un proyecto de *refotografía*, realizado en 1985, a partir de las fotografías de vistas urbanas de Enrique Epalza.

La colección *Bilbao, ría de hierro* responde también a un proyecto de registro de paisaje, realizado en 1997 por seis autores: Carlos de Andrés (Carabanchel, Madrid, 1954), Gabriele Basilico (Milán, Italia, 1944-2013), Carlos Cánovas (Hellín, Albacete,

1951), John Davies (Sedgefield, Reino Unido, 1949), Bruce Gilden (Nueva York, EEUU, 1946) y John Vink (Bruselas, 1948). Cada fotógrafo registra un aspecto del paisaje del Bilbao metropolitano.

Por su parte, Patxi Cobo (Ortuella, Bizkaia, 1953) fotografía, entre 1987 y 1990, una serie de paisajes que se centra en la vegetación, que recupera su espacio, ocupando las instalaciones mineras abandonadas de La Arboleda.

Por otro lado, *Seguir mirando*, de 1985, es una serie de retratos de artistas vascos de Luis Maria Izquierdo-Mosso (Sestao, Bizkaia, 1954). El autor emplea las incorrecciones técnicas como recursos del lenguaje fotográfico y altera la idea de retrato como imagen reconocible y representativa del sujeto. Las ideas estéticas del fotógrafo se vinculan con la tendencia del postmodernismo.

El fondo *Cinco años de prensa gráfica* está compuesto por obra de varios autores, entre los que destaca Arturo Delgado (Madrid, 1923 - San Sebastián, 1995). El fondo tiene su origen en la exposición homónima, dedicada a la fotografía de prensa en el País Vasco de 1975 a 1980.

Por último, Arteder'82 contiene las tres obras ganadoras del certamen homónimo al fondo, de Josep Maria Ribas i Prous (Barcelona, 1940), Roland Fischer (Saarbrücken, Saarland, Alemania, 1958) y Pedro Zarrabeitia (Bilbao, 1939-2018). También se incluye obra suelta de otros autores y un conjunto de 87 obras de la Escuela de Fotografía Lituana.

Concluyendo, la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao se manifiesta como un valioso conjunto, cuya heterogeneidad nos ofrece algunas de las tendencias que han recorrido la Historia de la Fotografía.

ABSTRACT

The Collection of Photography of the Bilbao Fine Arts Museum (1914-2014): Estady, Cataloguing and Analysis

This research is part of the study and cataloguing of the Collection of Photography of the Bilbao Fine Arts Museum. The Collection consists of 11 small collections of individual authors and three others that include the work of several authors. In addition, the Collection has 17 loose photographs, which are not registered in any specific photographic collection.

The thesis analyzes each of the different collections belonging to Collection of Photography. It intends to place them in their corresponding spatial, temporal and aesthetic contexts. In addition, it tries to establish common ground between them. A second perspective of analysis is based on two facts firstly, the Collection of Photography as unit, contextualized within the rest of the collections of the Bilbao Fine Arts Museum. Secondly, the role played by the institution in setting in value photographic medium and dissemination. Likewise, attention has been paid to several aspects: the *museological* tendencies in Spain with regard to photography as a work fit for museums, as well as to the specific issues of cataloguing photographic work and the potential problems they may pose.

Among the individual collections, in chronological order, the first is Enrique Epalza's one (Bilbao, 1860-1933), architect and self-taught photographer. His production records architectures, urban landscapes and events in Bilbao, from the late nineteenth and early twentieth centuries. His work excels in terms of the influence of the postcard phenomenon, along with his personal aesthetic interests and his social concerns.

Felipe Manterola (Zeanuri, Bizkaia, 1885-1977) was the photographer of the town of Zeanuri for much of the first third of the twentieth century. With a sensitivity close to popular culture, his work combines portraits of the inhabitants with scenes capturing traditional ways of life and environmental landscapings.

Antonio de Guezala (Bilbao, 1889-1956) was a multidisciplinary artist, linked to the European avant-garde. The photographs preserved by the museum are from the 20's. Guezala takes photographs of an intimist character, with portraits of his family and relatives. Its modernity is evident through the industrial views. Besides, it is also evident through the scenes of the Elantxobe port, with silhouettes of the fishermen, with a singular conception of the vernacular concept.

Tomas de Acillona (Getxo, Bizkaia, 1893 - Biarritz, France, 1957) uses the gum bichromated process, with a final image formed by pigments. It offers an aesthetic feature of the Pictorialism of late 19th century and early 20th. The Pictorialism influence is also seen through the idealization of the views and the use of symbolism in his portraits, it dates back to the 1930's and 1940's.

The following collections are dated after 1950. The works of Gabriel Cualladó (Massanassa, Valencia, 1925 - Madrid, 2003), Josep Maria Ribas i Prous (Barcelona, 1940) y Alberto Schommer (Vitoria-Gasteiz, 1928 – San Sebastian, 2015) fit the photographic renewal that occurs from the 1950s on, in Spain, as a reaction to what Franco dictatorship aesthetic conservatism tried to impose. Each of these authors develops his work in different directions, guided by a personal conception of photography as a form of creative expression.

The painter Cirilo Martínez Novillo's photographs (Vallecas, Madrid, 1921-Madrid, 2008) and his *Ría de Bilbao*, 1968 series are contemporary of the above-mentioned authors. The author uses the techniques of the cibachrome and his shots show the pollution of the Nervion estuary, with aesthetics close to his paintings. His work removes away from the aesthetic dictums and precepts concerning photography from that period.

Beginning in the 80's, the photograph shows an interest in the subject of landscape. Actually, this happens at international level, with the influence of the Düsseldorf school. In metropolitan Bilbao, the occurrence of this topic is related to the industrial crisis. It will lead us to the post-Fordist economic system. This process is reflected in the urban landscape, with the proliferation of urban ruins and the manifestation of the planning deficiencies.

Mikel Alonso collection (Bilbao, 1950) respond to a rephotographic project, carried out in 1985, on the basis on the urban views of Enrique Epalza's photographs.

The collection Bilbao, ría de hierro also responds to a registration project of landscape. It has been done in 1997, by six authors: Carlos de Andres (Carabanchel,

Madrid, 1954), Gabriele Basilico (Milan, Italy, 1944-2013), Carlos Canovas (Hellin, Albacete, 1951), John Davies (Sedgefield, United Kingdom, 1949), Bruce Gilden (New York, U.S.A, 1946) y John Vink (Brussels, 1948). Each photographer records an aspect from the metropolitan Bilbao landscape.

For his part, Patxi Cobo (Ortuella, Bizkaia, 1953) photographed between 1987 and 1990, a series of landscapes focusing on vegetation. It recovers his space, in the sense that he occupies the abandoned mining facilities of La Arboleda.

On the other hand, *Seguir mirando*, 1985, is a Luis María Izquierdo-Mosso's series of portraits of Basque artists. The author uses technical inaccuracies as photographic languages resources, and he changes the idea of portrait as a recognizable and representative image of the subject. The photographer's aesthetic ideas are linked to the trend of Postmodernism.

The *Cinco años de prensa gráfica* collection is made by several authors, among which Arturo Delgado (Madrid, 1923 - San Sebastián, 1995) stands out. The background is originated in the homonymous exhibition, dedicated to the press photography in Basque Country from 1975 to 1980.

Finally, Arteder'82 contains the three winning works of the homonym contest in the collection, of Josep Maria Ribas i Prous (Barcelona, 1940), Roland Fischer (Saarbrücken, Saarland, Germany, 1958) and Pedro Zarrabeitia (Bilbao, 1939-2018). Works of other authors and a set of 87 works from the Lithuanian School of Photography.

In conclusion, the Collection of Photography of the Bilbao Fine Arts Museum manifests itself proves to be a valuable ensemble, whose heterogeneity offers us some of the trends that have journeyed through the History of Photography.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como punto de partida la Beca BBK-Museo, que me fue concedida durante los años 2014 hasta 2016, con el fin de catalogar y analizar la Colección de Fotografía del Bilboko Arte Ederren Museoa=Museo de Bellas Artes de Bilbao¹.

Los resultados del estudio realizado para la Beca BBK-Museo han sido ampliados y analizados desde una perspectiva crítica y de mayor calado, especialmente en lo relativo a la museología. En consecuencia, se ha incluido una primera parte que se ocupa de aspectos museográficos específicos de la fotografía y su tratamiento como objeto *museable*. Asimismo, se ha contextualizado la Colección en dos ámbitos. Por un lado, respecto al hecho de la introducción de la fotografía dentro de los circuitos artísticos y las entidades destinadas a su conservación, centrado en los museos. Por el otro lado, en relación al resto de colecciones dentro del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Como se irá viendo a lo largo del trabajo, la Colección se caracteriza por la disparidad de los fondos que la componen. El conjunto comprende un amplio arco cronológico, que va de finales del siglo XIX al año 2007, siendo Enrique Epalza y Alberto Schommer los dos extremos del mismo². Igualmente, el contexto geográfico varía entre los distintos fondos, que pueden ser de ámbito regional, estatal o internacional, si bien predomina la fotografía vasca, con 9 fondos de un total de 14, frente a 3 estatales y 2 con presencia de autores internacionales.

La Colección aporta ejemplos significativos a la historia de la fotografía vasca, aunque la discordancia entre los distintos fondos no permite trazar un discurso lineal entre ellos. En el caso de los fotógrafos de ámbito estatal, el Museo cuenta con tres de los protagonistas más destacados de la fotografía posterior a la Guerra Civil: Josep Maria Ribas i Prous, Gabriel Cualladó y Alberto Schommer³. Y a nivel internacional la presencia

1 No se incluye en este estudio la fotografía producida por la institución como documento gráfico; aquella que registra eventos; las reproducciones fotográficas de piezas del Museo; la obra fotográfica que pertenece al Archivo del Museo, ni los depósitos de la Colección Ordoñez-Falcón y el de Alberto Schommer (autor que también tiene un fondo propio con obra del Museo).

2 Este marco cronológico abarca únicamente los fondos fotográficos con entidad propia, y no las fotografías sueltas, entre las que se encuentra *Laureano de Jado a los 19 años y tres meses*, n.º inv. 82/2435, fechada en 1862.

3 Aunque Alberto Schommer era vasco, su producción fotográfica tuvo una clara proyección estatal.

es desigual: los autores presentes en el fondo *Bilbao, ría de hierro* cuentan con una trayectoria consolidada y de primer orden, dentro del panorama internacional actual. *Arteder'82*, con una predominancia de la obra de la Escuela de Fotografía Lituana, se revela como un fondo de singular interés.

El proceso de formación de la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao se inicia en 1981, fecha de entrada del fondo *Cinco años de prensa gráfica*, y concluye en 2013, cuando se hace la última donación de Alberto Schommer. El procedimiento más habitual de cesión ha sido la donación, generalmente realizada a partir de una exposición dedicada al autor en el seno del Museo, con una mayor presencia de fotógrafos vascos, en correspondencia con la política expositiva de la institución.

Objetivos

El objetivo principal de esta investigación es la puesta en valor de una parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que había sido poco, o nada, difundida. Para ello era preciso conocer el material que se conserva, en un primer momento desde un punto de vista descriptivo, es decir, en su catalogación, y posteriormente, desde su contextualización dentro de la historia de la fotografía y del arte.

Afortunadamente, cada vez son más los estudios dedicados a cubrir las carencias historiográficas en el campo de la fotografía, que tradicionalmente ha tenido una escasa consideración en los ámbitos académicos. No obstante, persiste el desconocimiento de parte del patrimonio fotográfico, como apunta el Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico, que señala este déficit como uno de los principales inconvenientes para su conservación⁴. Bajo dicha premisa, esta investigación supone una aportación dentro de un esfuerzo colectivo más amplio por completar la Historia de la Fotografía Española y, consecuentemente, para su difusión y su preservación.

Un segundo objetivo, que se desprende del anterior, es el de ofrecer una visión cohesionada y analítica de la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pese a la variedad de cada uno de los fondos y de sus autores, se ha procurado establecer puntos de conexión y dar una perspectiva amplia, que sobrepasa los límites de

4 *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*. [S.I.]: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015. [10/08/18]. Disponible en: <https://www.scribd.com/document/324267024/PLAN-NACIONAL-DE-CONSERVACION-DEL-PATRIMONIO-FOTOGRAFICO>.

los distintos conjuntos. Se trata pues, de articular la Colección de Fotografía como un todo, facilitando así su integración en el resto de colecciones del Museo.

Así, un tercer objetivo se dirige a proporcionar al Museo de Bellas Artes de Bilbao de una herramienta para que pueda poner en circulación, nuevamente, sus fondos fotográficos. Es decir, el propio conocimiento de la Colección de Fotografía posibilita que las obras puedan incluirse dentro de discursos estéticos y expositivos más amplios. Del mismo modo, se busca propiciar que las obras fotográficas entren en contacto con piezas de otras disciplinas, con las que puedan entablar un diálogo, más allá de las diferencias técnicas.

Un último objetivo se refiere al posicionamiento de la Colección dentro de la museología español y del propio Museo de Bellas Artes de Bilbao en su labor de difusión y conservación del medio. Un cometido que se dio de forma coetánea a las instituciones precursoras, adelantándose a la tendencia general española. Esta faceta que ha sido olvidada por una parte de la historiografía, pero también por la propia institución, siendo necesario que se ponga sobre la mesa.

Estado de la cuestión

Como es lógico, el estado de la cuestión es igual de plural que el conjunto de la Colección, por lo que el estudio de cada uno de los fondos y de los distintos autores arrancó desde diferentes posiciones. En primer lugar, el tratamiento de los fondos partía, generalmente, de una catalogación previa escueta, que fue completada, durante el período de la beca, con una terminología técnica específicamente fotográfica, con unas descripciones detalladas, con las referencias bibliográficas y expositivas oportunas, etcétera. La exactitud y la extensión de los datos previos estaban supeditados, generalmente, al calado de los estudios realizados con motivo de las exposiciones realizadas previamente en el Museo. Fueron dos los fondos en los que la catalogación partió de cero: *Arteder'82* y *Cinco años de prensa gráfica*, que tampoco estaba digitalizado. En el segundo, además, se tuvo que adjudicar los números de inventario a cada pieza.

En cuanto a las investigaciones anteriores, el ejemplo más acusado de ausencia de estudios preliminares lo encontramos en los fotógrafos del fondo *Cinco años de prensa gráfica*, al igual que en la obra fotográfica de Antonio de Gueza, a pesar de que su

producción en otras disciplinas sí había sido tratada en el seno del propio Museo de Bilbao. En el caso de Enrique Epalza, Josep Maria Ribas i Prous y Cirilo Martínez Novillo, las fuentes escritas son escuetas, contando con algún estudio breve y artículo. Sí contaban con estudios monográficos Felipe Manterola y Tomás de Acillona, aunque puntuales. Mientras que los análisis dedicados a la obra de Gabriel Cualladó y de Alberto Schommer son numerosos. Entre los fotógrafos en activo, predominan las publicaciones realizadas con motivo de exposiciones, con textos más o menos breves, así como otras dedicadas a difundir su obra, pero sin un análisis de la trayectoria de los autores, como sucede con Mikel Alonso, Patxi Cobo y Luis Maria Izquierdo-Mosso. Más atención ha tenido la obra de los fotógrafos de *Bilbao, ría de hierro*, especialmente aquellos de ámbito internacional, destacando Gabriele Basilico, quien además cuenta con una considerable bibliografía en castellano. Por último, el fondo *Arteder'82* es el más heterogéneo, con autores cuya obra apenas ha tenido difusión, junto a otros de trayectoria consolidada, como Roland Fischer, o los protagonistas de la Escuela de Fotografía Lituana, con algunos estudios publicados en inglés, así como otros en lituano y en ruso.

Los tres primeros capítulos, dedicados a la contextualización y a los aspectos museográficos, fueron realizados con posterioridad al estudio de los fondos. En el primero de ellos, se reformula la información ofrecida por otros investigadores, con el fin de trazar un bosquejo sobre la aproximación de la fotografía al ámbito artístico y las instituciones museísticas. Aunque son varias las publicaciones de las que se han extraído datos, cabe citar la publicación *La fotografía en España: otra vuelta de tuerca* de Juan Miguel Sánchez Vigil, como una de las principales fuentes empleadas⁵. El segundo, que contextualiza la Colección de Fotografía dentro del resto de colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao, ha tenido como referente principal el análisis que hace Miguel Zugaza sobre las mismas, en el que, no obstante, no se tratan los fondos fotográficos⁶. El tercero, se ha basado en las fuentes empleadas para la catalogación, así como en la actuación de otras

5 SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La fotografía en España: otra vuelta de tuerca*. «Biblioteconomía y administración cultural, 261». Gijón: Ediciones Trea, 2013. Una publicación que incluye muchos de los datos que se han manejado en dicho capítulo es la de Carmelo Veg que, sin embargo, salió a la luz con posterioridad a la redacción del capítulo. VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra, 2017.

6 ZUGAZA MIRANDA, Miguel, "Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Maestros Antiguos y Modernos: Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Fundación BBK Fundazioa, 1999, pp. 15-29.

entidades a este respecto⁷. Uno de los rasgos que argumenta la existencia de este apartado es, precisamente, la falta de unanimidad en la sistematización de catalogación de material fotográfico.

Metodología

Sobre la metodología seguida, en un primer momento, durante el tiempo de disfrute de la beca, se desarrollaron los trabajos de campo en la propia institución, centrados en la consulta de las fuentes primarias y las principales fuentes históricas. Fue por tanto, en el seno del Museo de Bellas Artes de Bilbao donde se llevó a cabo la parte más sustanciosa de esta Tesis doctoral.

La primera aproximación se hizo a través de la base de datos del Museo, si bien a lo largo de este proceso se produjo un cambio de la misma que dificultó tener acceso a la misma a lo largo de todo el proceso. También el Archivo del propio Museo conserva documentación relevante sobre las piezas, su adquisición y, en ocasiones, el origen de las mismas. Al mismo tiempo, una fuente oral fundamental fue el personal del Museo, que me facilitó una información inestimable, especialmente sobre los procesos de incorporación de los distintos fondos, así como nuevas fuentes a las que acudir, como el contacto de familiares de los autores u otros investigadores que hubieran tratado alguno de los fondos, incluyendo a aquellos comisarios de las exposiciones celebradas en la institución. Del mismo modo, la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao ha sido el principal centro bibliográfico consultado, junto al de Bizkaia Foru Aldundia-Diputación Foral y la Biblioteca Central de Bidebarrieta, dentro de la red de bibliotecas municipales de Bilbao.

El acceso a las obras se hizo una vez consultadas el mayor número de fuentes, dentro de mi alcance inmediato. Ello me permitió concretar la consulta de las fuentes primarias y evitar un exceso de manipulación de las piezas que pudieran repercutir negativamente en la conservación de las mismas.

Con posterioridad a la recopilación de la información de los fondos, me puse en contacto con los comisarios de muestras celebradas con fotografías del fondo y con

7 La propuesta de catalogación para la Beca BBK-Museo se basó, principalmente, en los sistemas utilizados por dos instituciones precursoras en la conservación y gestión de fondos fotográficos: a nivel internacional, International Center of Photography de New York; y a nivel estatal, el Centre de Recerca y Difusió de la Imatge de Girona, mediante la publicación: BOADAS, Joan, CASELLAS, Lluís Esteve. y SUQUET, Maria Àngels, *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*, CCG, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, Girona, 2001.

aquellos familiares de los autores ya fallecidos, así como con los fotógrafos en activo que quisieron colaborar. En la mayoría de casos se hicieron entrevistas personales, si bien en otros el medio de contacto fue escrito, a través de email, como sucedió con Josep Maria Ribas i Prous y con Luis Izquierdo-Mosso. El único fondo de ámbito vasco que apenas cuenta con fuentes orales directas es *Cinco años de prensa gráfica*⁸.

En los tres primeros capítulos, la metodología fue distinta, ya que surgió, en buena medida, a partir de la experiencia y de la información que había ido recopilando a lo largo del tiempo, en el proceso de consulta de fuentes escritas sobre la historia de la fotografía y sobre catalogación, así como de bases de datos de otras instituciones museográficas, contactando puntualmente con algunas, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el Museum of Modern Art de Nueva York⁹. También, se entrevistó a Isabel Ortega, jefa del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional Española, además de contar con las indicaciones de Juan Miguel Sánchez Vigil, quien codirigió los aspectos catalográficos del trabajo de la beca¹⁰.

Planteamiento y estructura

En cuanto al planeamiento del análisis de la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao, son múltiples los factores que han determinado la perspectiva poliédrica desde la que se ha abordado. De ahí la división en dos grandes apartados: uno dedicado al tratamiento museológico de la fotografía como objeto y al contexto en que se desarrolla la Colección, y otro que se ocupa del estudio estilístico, estético e histórico de los distintos fondos que la componen.

El carácter heteróclito de los distintos capítulos también afecta a la relevancia de los autores, respecto a la Colección. Así, a la hora de profundizar en el estudio de los fotógrafos, se ha tenido en cuenta la representatividad de las obras que conserva el Museo, aunque también se ha considerado la importancia de la producción y de la trayectoria del autor. Es decir, en los fondos compuestos por obras de un único fotógrafo,

8 Sí participó Mari Puri Herrero, comisaria de la muestra que originó el fondo, los descendientes de Manu Cecilio y un primo de Francisco Gras, mientras que Alfredo Aldai no quiso colaborar y no se consiguió localizar al resto de autores o a sus familiares.

9 Entre las fuentes principales mencionadas para la catalogación está el International Center of Photography. Los datos sobre su sistema de catalogación fueron recopilados en el 2011, durante una estancia de prácticas de cuatro meses que hice en la institución.

10 También dirigió el trabajo José Manuel Susperregui Echeveste, codirector de la presente Tesis Doctoral.

la investigación ha girado en torno a su figura y una visión, más o menos amplia, de su faceta creativa. Frente a éstos, en los conjuntos formados por varios autores, ha prevalecido el estudio general del fondo, considerándolo en su totalidad, por encima de una visión individual de los fotógrafos que, a su vez, han tenido un tratamiento desigual, según el número de piezas y su importancia. Así, *Cinco años de prensa gráfica* contiene obra de 7 autores y otras anónimas, destacando Arturo Delgado con 78 fotografías, mientras que el resto tienen entre 1 y 12. *Arteder'82* está compuesto por la obra de 31 autores, de seis nacionalidades distintas y con una representación cuantitativa que va de 1 a 14 obras por autor, por lo que el estudio individual de los fotógrafos hubiera superado con creces los límites de este trabajo y no hubiera respondido a las características internas de la Colección. Mientras que en *Bilbao, ría de hierro*, con seis autores, todos con una trayectoria consolidada y con un número de obras representativo, se ha dado mayor relevancia a cada uno de los fotógrafos, al tiempo que se presta atención al conjunto como tal.

Esa misma heterogeneidad que se viene señalando, ha conllevado la contextualización de los fondos, prácticamente, de forma individual, lo cual comporta un tratamiento independiente de los mismos, sin que exista una línea discursiva única a lo largo del texto. No obstante, se ha procurado no reiterar datos. Por ejemplo, cuando se mencionan tendencias fotográficas ya explicadas y datadas en capítulos anteriores, se omite repetir esta información.

Recapitulando, el trabajo está estructurado en un primer capítulo, que analiza las cuestiones relativas a la Colección como unidad. Éste se divide en tres partes independientes, que contextualizan la Colección de Fotografía desde tres perspectivas distintas: la fotografía como objeto *museable*, considerada como pieza de arte; la Colección de Fotografía en relación con el resto de colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y el tratamiento específico de la fotografía en su catalogación, a partir del caso del Museo bilbaíno.

El resto del trabajo se divide en 14 capítulos sobre cada uno de los fondos, más el apéndice 1, en el que se incluyen las fotografías que no pertenece a ningún fondo específicamente fotográfico. Éstos siguen un orden cronológico para los dedicados a autores individuales, continuando los tres conjuntos de varios autores, y en última instancia la obra *suelta*. Por encima de esta compartimentación, se han establecido vínculos y se han cruzado referencias, siempre que haya sido posible, como entre los

fotógrafos coetáneos dentro de contextos similares, como Gabriel Cualladó, Josep Maria Ribas i Prous y Alberto Schommer. También ha sido así en el caso de los fotógrafos vizcaínos anteriores a la Guerra Civil: Enrique Epalza, Antonio de Guezala, Felipe Manterola y Tomás de Acillona, aunque pertenecen a tres generaciones consecutivas de fotógrafos y concepciones fotográficas distintas.

Cuestiones a tener en cuenta

Para concluir esta breve introducción, se debe hacer algunas indicaciones que afectan a la totalidad del trabajo. En primer lugar, se debe advertir que el título actual mantiene el término de *catalogación* del estudio original de la beca, si bien las fichas catalográficas, que fueron entregadas al Museo de Bilbao, no se incluyen en la Tesis que aquí se presenta. El motivo principal de esta omisión es de espacio, así como por tratarse de una información que puede ser consultada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde fue depositada, a pesar de que, a mediados del 2018, no se ofrecen todos los datos en las plataformas de consulta en línea de la colecciones del Museo¹¹. La persistencia del término en el encabezamiento está justificada por los planteamientos del capítulo 3, sobre la catalogación y las dificultades surgidas a raíz de la naturaleza fotográfica de los documentos. Al mismo tiempo, las tareas de catalogación han reportado una visión que va más allá de la proporcionada desde el estudio historiográfico y estilístico, y que ha determinado a la totalidad de la Tesis.

En segundo lugar, me he tomado la licencia de mencionar el Museo de Bellas Artes de Bilbao como *Museo de Bilbao*, con el fin de aligerar la lectura. Además, esta terminología también se corresponde con el propio carácter de la institución, como principal ente museístico de la ciudad, con una clara proyección hacia la población vizcaína, en sintonía con su recorrido histórico. Como se ha citado al principio de esta introducción, su nomenclatura oficial es Bilboko Arte Ederren Museoa=Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sin embargo, no siempre ha sido así, como se aprecia en las referencias bibliográficas que ha editado la institución, en las que se ha respetado la terminología tal

11 Las obras de la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao se pueden consultar a través del catálogo colectivo de los museos del País Vasco, EMSIME: *Euskadi.eus: Patrimonio cultural: EMSIME*. [15/02/16]. Disponible en: <https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo-museos-pais-vasco/>. La página web del Museo de Bellas Artes de Bilbao también ofrece su catálogo en línea: *Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao: Colección online y banco de imágenes*. [15/02/16]. Disponible en: <https://www.museobilbao.com/coleccion-online.php>.

como aparece en las distintas publicaciones, según la época. Igualmente, a lo largo del texto se encuentran ejemplos parecidos, principalmente referidos a instituciones, que se escriben, al menos en primera instancia, con el nombre bilingüe completo, y sólo es castellano cuando se repiten.

Por último, señalar que la inmensa mayoría de las obras de la Colección de Fotografía se pueden consultar en línea a través del catálogo colectivo de los museos del País Vasco EMSIME, aunque los datos que proporciona no se corresponden, generalmente, con las tareas realizadas por la autora para la Beca BBK-Museo, que sí han sido empleados a lo largo de esta investigación¹². Sin embargo, no aparecen en dicho catálogo los fondos de Josep Maria Ribas i Prous, Cirilo Martínez Novillo, Luis Izquierdo-Mosso, *Arteder'82* y *Cinco años de prensa gráfica*. Para el resto, se invita al lector a completar la información gráfica de la investigación mediante la visualización de las obras en línea, pudiendo localizarse mediante el número de inventario (n.º inv.) que se indica siempre que se cita una fotografía. Esta circunstancia se ha tenido en cuenta a la hora de incluir las ilustraciones que acompañan al texto, siendo más completa en aquellos fondos que no pueden consultarse en línea.

12 La plataforma EMSIME ofrece más entradas de consulta de la Colección que la página web del propio Museo: *Euskadi.eus: Patrimonio cultural: EMSIME*, *ibidem*, y *Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao: Colección online y banco de imágenes*, *ibidem*. Respecto a la información que puede discordar entre la información de estos catálogos y la que aquí se ofrece, la más evidente puede ser variaciones en los títulos de las obras, pero que son mínimos.

OBSERVACIONES Y CONSIDERACIONES SOBRE LA RELACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA CON EL ARTE Y SU IRRUPCIÓN EN LOS MUSEOS

En este capítulo se ofrece un escueto trazado de las relaciones que ha ido entablando la fotografía con los círculos o entidades del ámbito de las artes plásticas, al mismo tiempo que incide en aquellos episodios en los que el medio fotográfico ha sido planteado desde una libertad y una creatividad que le han acercado a una conceptualización cercana a lo *artístico*. Con ello se trata de ubicar la creación de la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao en un contexto aproximado, no se plantea como un recorrido exacto y detallado de la historia de la museología fotográfica, sino que se pretende destacar algunos de los agentes que han provocado bien un acercamiento o un alejamiento de la fotografía a otras esferas de desarrollo creativo, así como su gradual inmersión en instituciones dedicadas a la conservación y a la difusión.

Si bien el foco de esta investigación se centra en los capítulos dedicados a los fondos de la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao, me pareció interesante sacar a relucir el planteamiento de este apartado. En esta sección se exponen los acontecimientos que más influyeron en la presencia de la fotografía en los Museos, incluyendo aquellos que también ayudaron a la puesta en valor del medio fotográfico.

1. La fotografía en los circuitos artísticos

En el ámbito internacional, principalmente en Europa y en Estados Unidos, la fotografía empieza a introducirse en los circuitos artísticos, concretamente en exposiciones, a principios del siglo XX, pero únicamente de forma esporádica. Fue con la llegada de las vanguardias cuando los artistas adoptan la fotografía como un medio de experimentación y expresión plástica, de una forma más o menos común. A pesar de ello, no es hasta mucho más tarde que el medio es aceptado en las instituciones museísticas de forma plena, como se verá más adelante.

Retrotrayéndonos al siglo XIX, la práctica fotográfica, en sus inicios, estuvo alejada de las nociones estéticas y creativas, siendo su capacidad de registro de la realidad y su

calidad técnica las cualidades que le eran requeridas¹³. Frente a esta mirada, surge a finales del siglo XIX, la llamada *fotografía artística* o estilo pictorialista, que defiende la subjetividad de la fotografía mediante el uso de técnicas pigmentarias. Estos procedimientos eran prácticamente artesanales, y la mencionada subjetividad se medía en la impronta que la intervención del autor dejaba en la obra final, por ejemplo, alterando la imagen captada en el cliché. Así, la copia se aproximaba a un concepto de obra única, en un intento de envolver a la fotografía del *aura* asociada a las Obras de Arte. Al mismo tiempo, los pigmentos empleados en dichos procedimientos, permitían conseguir una semejanza estética con la pintura, que era acentuada por otros recursos, como un ligero desenfoque que suavizaba las imágenes. También las composiciones y los temas, principalmente de carácter alegórico, se inspiraban mayoritariamente en la tradición de la pintura academicista o del simbolismo, aunque también el impresionismo influyó en el empleo del paisaje como tema y, en otro rango, en las teorías sobre la percepción y la visión. En cualquier caso, el pictorialismo fue entendido desde distintos presupuestos y se dieron distintas tendencias dentro del mismo, siendo la idealización una de las características que más enraíza en aquella fotografía que pretendía ser arte, y que desdeñaba algunos rasgos que son propios del medio, como su reproductividad o su inherente carácter documental.

La tendencia pictorialista estuvo fuertemente vinculada al entorno de las asociaciones fotográficas. Generalizando, se puede decir que fue un estilo asociado a los fotógrafos aficionados, que fueron los que, principalmente, aspiraron al reconocimiento de la creatividad de la fotografía y los que, mayoritariamente, participaron de las agrupaciones. Mientras tanto, los profesionales mantuvieron una práctica en la que la realidad como referente era primordial para la finalidad de los trabajos que le eran encargados, al tiempo que eran favorables a los avances técnicos que facilitarían la práctica, la reproductividad del medio y la reducción de costes.

La idea de dinamitar la jerarquización entre las disciplinas artísticas, propugnada desde las vanguardias, fue clave para la normalización de la fotografía como un lenguaje artístico independiente. La *dignificación* de cualquier medio para la creación, se tradujo en

13 La idea de que una fotografía pudiera contener valores estéticos por sí misma, no empezó a difundirse en Europa hasta la década de 1880.

la proliferación del uso de la fotografía y su mayor participación en los canales de difusión artística, si bien, estos canales no eran los hegemónicos o mayoritarios¹⁴.

Uno de los hitos de la fotografía fue la Galería 291, creada y dirigida por el fotógrafo Alfred Stieglitz, en Nueva York de 1905 a 1917. En ella se combinó la labor de promoción y difusión fotográfica con la de exhibición del arte más vanguardista del momento. Se debe matizar que la galería, cuyo primer nombre fue Little Galleries of the Photo-Secession (1905-1908), nació con el claro objetivo de elevar a la fotografía al mismo rango que otras artes, por lo que no debe entenderse como un ente del ámbito específicamente artístico que acogiera la fotografía. Independientemente de este matiz, tanto Stieglitz como Edward Steichen, a través de la Galería 291, desarrollaron una labor que fue esencial para la aceptación de la fotografía como medio de expresión artística.

En Europa, una de las exposiciones que marcaron un hito semejante fue la *Film und Foto*, en Stuttgart, en 1929, que tuvo un éxito considerable e itineró por distintos países. En la muestra se presentó obra de fotógrafos contemporáneos de distintas corrientes estéticas renovadoras, dando a conocer las amplias posibilidades que ofrecía el lenguaje fotográfico como medio para alterar las percepciones visuales preestablecidas. La exhibición supuso, entre otros aspectos, la presentación de la Nueva Objetividad y la Nueva Visión como tendencias fotográficas¹⁵.

Por otro lado, el Museum of Modern Arte de Nueva York (MOMA) está considerado como el primer museo que creó una sección específica de fotografía, en 1930, un año después de su apertura. A partir de estos precedentes y con el paso del tiempo, la fotografía fue haciendo incursiones, más o menos habituales, dentro del panorama artístico, tanto en galerías como en museos de artes plásticas. No obstante, durante décadas se mantuvo una clara diferenciación entre los circuitos artísticos y los propiamente fotográficos. De hecho, hasta los años noventa, todavía se podrían encontrar galerías que distinguían entre los artistas multidisciplinares, que empleaban la fotografía ocasionalmente como medio de expresión, y los *simples fotógrafos* que quedaban

14 Entre las vanguardias que participaron más claramente de los mecanismos del poder hegemónico están el constructivismo y el futurismo. Mientras el constructivismo empleó la fotografía de forma prolífica, el futurismo la eliminó parcialmente de sus presupuestos una vez que se *oficializó*, rechazando las investigaciones en el campo que algunos autores habían desarrollado en un primer momento.

15 La Nueva Objetividad fue un movimiento de vanguardia alemán, originariamente pictórico, que abarcó distintas disciplinas.

excluidos de estos ámbitos¹⁶. Aun con esta división de los espacios dedicados específicamente a la fotografía, con los años, el medio fue consiguiendo una mayor visibilidad y fue abriéndose a un incipiente mercado. La introducción definitiva de la fotografía en los museos y centros de arte de forma generalizada, se hace efectiva durante la década de 1970 en el ámbito internacional, siendo más tardía en España¹⁷.

2. La difusión y la gestión de la fotografía en los ámbitos artísticos españoles

En el caso español, el conservadurismo cultural y artístico, arrastrado históricamente dentro de nuestras fronteras y exacerbado por la Dictadura de Franco, provocó un considerable retraso en la aceptación del medio fotográfico dentro de ámbitos artísticos, cuya presencia no se dio *de facto* hasta los años 90, y aun con reticencias.

2.1. La fotografía como expresión creativa

La *fotografía artística* se instaló en España en el cambio de siglo XIX al XX, principalmente mediante publicaciones internacionales. Su momento de auge, al igual que el de las agrupaciones que la impulsaban, fue durante los años veinte, cuando la mayoría de estudiosos dan por agotado el pictorialismo a nivel internacional, aunque permanecía en los salones de fotografía extranjeros. Generalmente, se señala el fin de la década de 1950 como período de clausura de la fotografía pictorialista en España, pero su impronta persistirá más allá de estas fechas.

A pesar de la pretensión *artística* del pictorialismo, sus fórmulas técnicas y estéticas acabaron convirtiéndose en encorsetadas imposiciones que no se correspondían con el espíritu de las tendencias artísticas coetáneas, sino con unos planteamientos dictados en el siglo XIX. Además, éstos se basaban en conceptos propios de otras disciplinas, que llevaban siglos de ventaja en el desarrollo de un lenguaje propio, en comparación con una técnica que contaba con menos de un siglo de existencia, a lo que hay que sumar sus características tecnológicas, que ofrecen posibilidades de producción distintas a las de la

16 BADGER, Gerry, “¿Qué valor tiene?”, *La genialidad de la fotografía: Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona: Blume, 2009, pp. 203-234.

17 PÉREZ GALLARDO, Helena, y VEGA, Carmelo, “Arte y fotografía (III): La fotografía en el museo: entre el objeto documental y artístico”, SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia general de la fotografía*. «Manuales arte Cátedra». Madrid: Cátedra, 2009, pp. 570-588.

pintura, la escultura o, incluso, el grabado. La adopción de modelos provenientes de otras artes también tuvo su evolución dentro del pictorialismo, con distintas opciones. Por ejemplo, en el caso español se dio una tendencia al documentalismo, protagonizado principalmente por José Ortiz-Echagüe, cuya temática y estética se ha relacionado con la generación del 98, aunque también mantiene puntos de conexión con otras manifestaciones artísticas de la época¹⁸.

Las agrupaciones fotográficas constituían el órgano de encuentro de los fotógrafos aficionados, provenientes de clases sociales privilegiadas y, en ocasiones, con intereses científicos, sobre todo en los primeros años del siglo. Estos fotógrafos aficionados fueron los mayores valedores de la fotografía *artística*, que era entendida como la fotografía creativa, frente a los fotógrafos profesionales, cuyo sustento económico era los encargos que recibían, que respondían a la capacidad de la fotografía de *copiar* la realidad¹⁹.

La primera agrupación de fotografía en España, creada precozmente en 1863, fue la Sociedad Fotográfica de Cádiz²⁰. Con el cambio de siglo, la práctica fotográfica se extiende a capas más amplias de la población, gracias a los avances de la industria, que facilitan su manejo y reducen los costes, si bien la fotografía siguió siendo costosa, tanto económicamente como en su ejecución. Con estos cambios fue creciendo el número de aficionados y empezaron a crearse agrupaciones de fotografía, entre ellas la Sociedad Fotográfica de Madrid (1899), la Sociedad Fotográfica Alavesa (1902) o la Unión Fotográfica de Valencia (1903). Su número irá en aumento, surgiendo en diversas ciudades hasta los años veinte, cuando se asiste a un momento de esplendor con la creación de otras nuevas, como la Agrupació Fotogràfica de Catalunya (1923), la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (1923), la Asociación de Fotógrafos de Guipúzcoa (1924) o el Photo Club de Valencia (1928), que fueron las más dinámicas junto a la Real

18 La construcción de un imaginario nacional basado en el tradicionalismo fue un tema principal en la pintura costumbrista española, cuyos principales representantes se pueden poner en parangón con la obra de José Ortiz-Echagüe. Su propio hermano, Antonio Ortiz-Echagüe, fue uno de los máximos exponentes de la misma, junto a Ignacio de Zuloaga, *al que admiraba*, y Joaquín Sorolla, *con quien compartía el interés por los trajes*. GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos, "Arte y fotografía (I). El siglo XIX". SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la Fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 255.

19 Desde el nacimiento de la fotografía, la inmensa mayoría de fotógrafos profesionales se dedicaron al retrato de estudio, aunque también encontramos fotógrafos que asumieron encargos realizados por instituciones para el registro de determinadas actividades o los que trabajaban para la prensa, que fueron surgiendo conforme los avances técnicos permitieron la inserción de la fotografía en los medios impresos.

20 La primera agrupación europea se creó en Londres, en 1853.

Sociedad Fotográfica de Madrid. Además de éstas, la fotografía también se instaló en agrupaciones dedicadas a otras actividades, con secciones dedicadas a la misma. Esta circunstancia se dio frecuentemente en las agrupaciones excursionistas, siendo especialmente relevante la sección de fotografía de la Asociación de Alpinismo de Peñalara y la del Centre Excursionista de Catalunya, con actividad desde el último cuarto del siglo XIX y que conserva uno de los fondos fotográficos más importantes del Estado. Entre las muchas asociaciones de carácter cultural que desarrollaron una actividad fotográfica, se puede destacar el Ateneo Obrero de Gijón, entre otras²¹.

Los concursos celebrados por las asociaciones eran los principales acontecimientos que promovían el encuentro e intercambio entre fotógrafos y entre las distintas agrupaciones, que siempre mantuvieron vínculos. Muchos de estos certámenes tomaron un carácter competitivo y solían perpetuar, con los premios, la tendencia pictorialista, avalada desde la hegemonía de las asociaciones, en un letargo semejante al de los Salones de Bellas Artes, en los que se inspiraban.

La situación de la fotografía en España y la perpetuación del pictorialismo se corresponden con un estancamiento generalizado que afectó a la sociedad española en distintos ámbitos. En los años veinte, a pesar de la rémora que supuso la Dictadura de Primo de Rivera, se aprecia un importante impulso hacia la renovación artística, en la que las vanguardias van siendo asumidas por algunos grupos de artistas. El desarrollo de las manifestaciones artísticas vanguardistas se llevó a cabo por grupos localizados y no tuvo una repercusión generalizada, a pesar de lo cual, el intento de modernización artística y la influencia de las vanguardias también se dejó sentir en la fotografía. Entre los autores que adoptan en su obra lenguajes propios de las vanguardias podemos citar a Adalberto Benítez, Esteve Terradas, Antoni Arissa, Emili Godes, Josep M.^a Llovet, Aurelio Grasa, Josep Masana, Josep Sala, Manuel Monleón o Eduardo Westerdahl, entre otros. Si bien la triada que protagoniza la modernidad fotográfica de la época está conformada por Josep Renau, Nicolás de Lecuona y Pere Català i Pic, con una obra plenamente vanguardista en los años treinta. También se debe señalar la importancia que adquiere la fotografía aplicada, tanto publicitaria como de cartel, en el desarrollo de una estética de vanguardia, con una presencia notable del fotomontaje.

21 Las agrupaciones excursionistas fueron especialmente dinámicas en el campo de la fotografía. Sobre su actividad y la de otras agrupaciones consultar: SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "La fotografía como afición", *La fotografía en España: otra vuelta de tuerca*, op. cit., pp. 101-115.

Mientras que la tendencia mayoritaria se mantuvo fiel al pictorialismo, también en el seno de las agrupaciones se distinguen autores que adoptan lenguajes influenciados por las vanguardias y una mayor experimentación creativa. Al respecto, hay que indicar que en el ámbito internacional también las asociaciones mantiene un mayor arraigo al pictorialismo, mientras que el desarrollo de las nuevas formas de expresión fotográfica correspondió a autores ligados a la modernidad artística²². En España, el poco apoyo institucional y la ausencia de movimientos vanguardistas propiamente dichos, conllevó necesariamente una menor incidencia de la renovación fotográfica, limitándose a autores que estaban en contacto con aquellos entornos artísticos más modernos.

Por otro lado, el ámbito del fotoperiodismo tradicionalmente se ha mantenido al margen de los circuitos artísticos, a no ser que fuera para registrarlos y dar noticia de ellos. Esta misma circunstancia, comportó que su obra no se viera juzgada bajo los cánones preestablecidos por la *fotografía artística*. En el siglo XX, hasta el estallido de la Guerra Civil, se puede contar con algunas figuras que destacan por su modernidad, al margen de las premisas e ideas estéticas predominantes en las agrupaciones fotográficas u otras esferas. Aunque la nómina es larga sólo se nombran aquí algunos ejemplos. Alfonso Sánchez García (Ciudad Real, 1880-Madrid, 1953), fue uno de los principales fotorreporteros de principios de siglo, junto a *Campúa*. Además de la ingente labor fotográfica que realizó, en el estudio que abrió en 1910, de la calle Fuencarral n.º 6, en Madrid, era habitual que montara exposiciones con sus fotografías, adoptando un papel de difusión y puesta en valor de la fotografía. Una de las que más éxito tuvo entre el público fue *Oradores políticos en sus gestos*, de 1918²³. Su hijo, Alfonso Sánchez Portela (Madrid, 1902-1990), quien compartió estudio con su padre, es otro de los nombres que hay que destacar por la calidad de sus fotografías. Luis Ramón Marín (1884-Madrid, 1944), conocido como Marín. fue coetáneo a Sánchez García. Trabajó para el periódico

22 Todavía en 1925, en el XX Salón Internacional de Fotografía de París, la fotografía pictorialista fue la protagonista absoluta del certamen. Por otro lado, en 1928, el VII Salón Internacional de Madrid, rechazó creaciones vanguardistas por “no poder mostrarlas en las secciones al uso”, lo cual evidencia la falta de interés por parte del ambiente agrupacionista por impulsar las novedades. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, 2013, *op. cit.*, pp. 195 y 207.

23 Hay que decir, que la exposición de fotografías en escaparates era un reclamo empleado habitualmente por los estudios. Alfonso Sánchez García mantuvo el estudio abierto hasta su destrucción en la Guerra Civil, fue el primer presidente, en 1933, de la recién creada Unión de Informadores Gráficos de Prensa. Tras la Guerra Civil fue depurado, al igual que su hijo Alfonso Sánchez Portela. Durante su actividad como fotorreporteros, ambos, padre e hijo, fueron conocidos como *Alfonso*.

Informaciones, además de hacer reportajes para revistas, siendo el último dedicado al sitio de Madrid. Una mención especial merece Agustí Centelles (El Grao, Valencia, 1909-Barcelona, 1985), pionero del fotoperiodismo moderno, con imágenes en las que se aprecia espontaneidad, intuición y una cierta cercanía personal. Unos años antes de la Guerra Civil adquiere una Leica y se desvincula del estudio para el que trabajaba, haciendo reportajes callejeros. En su obra destaca especialmente los reportajes hechos durante la Guerra Civil, desde el mismo momento del alzamiento fascista hasta los campos de concentración franceses en los que fue recluido al huir de España. En 1984 le conceden el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Durante la II República, el ambiente de eclosión cultural y artística también se manifiesta en la fotografía, pudiendo encontrar una producción más madura y el uso de nuevos recursos estéticos, con influencias de las tendencias experimentales internacionales como la Nueva Objetividad, la Nueva Visión u otras manifestaciones de las vanguardias de entreguerras, así como el uso de técnicas como el fotomontaje²⁴. En este momento, los autores más emergentes se distancian de los dictados estéticos pictorialistas y emplean un lenguaje propio. La fotografía empieza a manifestarse como medio de expresión independiente, siendo también empleada frecuentemente por autores de otras disciplinas que participaban de la modernidad artística, como sucediera en los movimientos europeos. Es en distintos campos de la fotografía aplicada, como en la publicidad, donde se encuentran algunos de los ejemplos más destacados de empleo de un lenguaje plenamente vanguardista, con autores como Pere Català i Pic, Josep Salas, Josep Masana, Nicolás de Lecuona, Josep Renau o Joaquim Gomis.

En el IX Salón Internacional de Fotografía de Madrid, en 1932, según las críticas escritas, se aprecia una evolución en la fotografía, que se aleja de las fórmulas pictorialistas y se aproxima a un lenguaje más puro y documental. Sin olvidar que se trataba de un certamen internacional, se vislumbra el influjo de las innovaciones, abanderadas por las vanguardias, que se van dejando notar en las agrupaciones fotográficas.

En cuanto a la teorización en torno al medio fotográfico, prácticamente desde su nacimiento ha existido la discusión sobre su condición de *Arte*. El principal argumento que se esgrimía en contra de su consideración como tal, era el carácter mecánico de la

24 El fotomontaje no era una técnica nueva, aunque sí lo fueron las concepciones plásticas con las que se desarrolló en este período.

fotografía frente a la actividad manual; de ahí que el pictorialismo enarbolara lo artesanal de los procedimientos pigmentarios como sinónimo de artístico, entre otras características. Esta cuestión se dio dentro de nuestras fronteras a partir de principios del siglo XX. En un primer momento, tuvo lugar a través de las revistas especializadas y los boletines de las agrupaciones, y se planteaba desde una perspectiva basada en los presupuestos del pictorialismo, siendo un tema que no tuvo demasiada repercusión en los ambientes artísticos. La vertiente teórica entre los fotógrafos españoles fue escasa, con la llegada de la renovación fotográfica, principalmente a partir de finales de los años veinte, los autores apenas entraron en el debate sobre *lo artístico de la fotografía*, sino que se limitaron a crear, sin necesidad de una justificación del medio empleado. Al respecto, se puede citar el texto de Salvador Dalí “La fotografia pura creació de l'esperit”, publicado en *L'Amic de les Arts*, en el que exalta la capacidad creativa de la fotografía²⁵.

La Guerra Civil arruinó el florecimiento cultural de la etapa anterior, tras la cual se impuso un inmovilismo intelectual que a duras penas dejaba margen de acción a los autores, independientemente de la disciplina. La fotografía, que anteriormente no había llegado a ser plenamente admitida como transmisora de la expresión creativa, pero que sí había empezado a manifestarse como tal, fue recluida tras los muros de las agrupaciones fotográficas. Igualmente, las innovaciones que se dieron en el lenguaje fotográfico fueron enterradas y denostadas.

El cerramiento de las fronteras fue fundamental en la consolidación de un panorama que mantuvo a la fotografía española en un limbo, que poco tenía que ver con el panorama internacional. Las agrupaciones mantuvieron la exclusividad en todo lo relacionado con el medio, desde la formación fotográfica hasta la difusión de la obra, gozando de un segundo período de auge en la década de 1950, con el surgimiento de otras nuevas, como la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, en 1956, que será muy activa en esta segunda mitad de siglo²⁶. La fotografía pictorialista se adaptó fácilmente al ideario estético del franquismo, por lo que el Régimen se apropió de ella y la impuso como tendencia *oficialista*. Si bien a partir de los años sesenta los procedimientos pictóricos se fueron abandonando, muchos de los presupuestos estéticos del pictorialismo siguieron

25 DALÍ, Salvador, “La fotografia pura creació de l'esperit”, *L'Amic de les Arts*, n.º 18, 30 de septiembre 1927, pp. 90 y 91.

26 Se debe recordar que no se incluye la fotografía profesional, aunque muchos profesionales también participaron en agrupaciones. Sobre los profesionales, al igual que en otros ámbitos, el franquismo hizo una purga estricta, que supuso la inhabilitación de aquellos que no fueran adeptos al régimen.

vigentes en el seno de las agrupaciones, acogidos en esa *oficialidad*²⁷. Las principales actividades de las asociaciones, siguen siendo los concursos y la publicación de boletines y revistas, entre la que destaca *Arte Fotográfico*, vinculada a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, que sirvió de nexo de unión y plataforma para fotógrafos de todo el país²⁸.

Desde finales de la década de 1950 encontramos a jóvenes fotógrafos, recién ingresados en las agrupaciones, que inician una regeneración de la práctica fotográfica hacia formas más acordes con la contemporaneidad europea. Ante la homogeneidad de propuestas que reinaba en las agrupaciones, estos fotógrafos tratan de vislumbrar lo que sucede al otro lado de la frontera, a partir de publicaciones que llegaban con cuentagotas²⁹. La fotografía humanista tuvo una importante influencia en este grupo, principalmente a través del catálogo de la exposición *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen en el MOMA de Nueva York, en 1955. De hecho, el documentalismo fue el común denominador de muchos jóvenes fotógrafos hasta mediados de la década de los setenta, cuya relativa inmediatez se contrapone al estatismo y la falta de espontaneidad de los temas de herencia pictorialista³⁰.

Los principales focos de esta renovación fueron Almería, Barcelona y Madrid, y aunque cada autor pertenecía a la agrupación oficial de su localidad, el grupo Afal, de Almería, tomó el papel de aglutinador de las nuevas propuestas fotográficas, desde 1956 hasta 1963. Afal llevó a cabo una labor dinamizadora del panorama fotográfico español, pese a que el resultado no fuera el esperado por ellos, y su revista sirvió de órgano de difusión e intercambio de ideas³¹. Como parte de esa búsqueda de nuevas soluciones y

27 Se suele fechar a finales de los años cincuenta el fin del tardo-pictorialismo español, sin embargo su impronta siguió muy presente en la obra de los miembros de las agrupaciones incluso hasta los años ochenta.

28 Generalizando, los concursos se convirtieron en un medio de perpetuar la estética auspiciada desde las agrupaciones y fue un mecanismo que muchas veces propiciaba la competitividad más que el intercambio de ideas. Algunos, como el Luis Navarro de Vanguardia, sí nacieron con una pretensión de modernidad. Al respecto, hay que destacar la labor de Josep M^a. Ribas i Prous en el seno de la Agrupació Fotogràfica de Reus, ya en los años setenta, al renovar las pautas de los concursos en pro de una mayor participación y colaboración, en los que el premio no fuera el fin último.

29 Gabriel Cualladó, que trabajaba en una empresa de transportes, fue clave en la introducción de publicaciones extranjeras, que el resto de fotógrafos se iban pasando de mano en mano.

30 Sobre la exposición de Steichen y la justificación del término fotografía humanista, se habla en el capítulo referido a Gabriel Cualladó.

31 Entre las múltiples actividades de Afal, destacan las de ámbito internacional, como el Salón de Fotografía Internacional Albert I de Charleroi (Bélgica, 1958), la II Bienal Internacional de la Fotografía de Pescara (1958; en la tercera convocatoria participaron fotógrafos españoles a título individual) o la exposición conjunta con el grupo francés Les 30 x 40, en la Embajada Española de París en 1959. En

vías de reactivación para la fotografía, algunos autores también formaron otros grupos, en el seno de las asociaciones, como fueron La Palangana y, más tarde, La Colmena en Madrid; El Mussol en Barcelona, o El Forat en Valencia. La mayoría de los miembros de estos grupos pertenecieron igualmente a Afal, que supuso todo un revulsivo para la fotografía. De hecho, se puede afirmar, que los fotógrafos más inquietos de la época formaron parte de Afal o colaboraron en algún momento. Entre ellos, los que protagonizaron la escena barcelonesa, que se convirtió en un importante foco de renovación fotográfica.

A finales de los años sesenta y, sobre todo, en la primera mitad de los setenta, se produjo una importante reactivación de la fotografía con la creación de nuevos espacios al margen de las agrupaciones, que van perdiendo la exclusiva en la formación y difusión del medio³². Como precursora, la Sala Aixelà, en Barcelona, se inaugura en 1959, como parte de una tienda de productos de sonido e imagen, que sirvió como punto de reunión y difusión a los jóvenes fotógrafos. Bajo la dirección de Josep M^a. Casademont, desde la Sala Aixelà se impulsaron actividades fotográficas, la creación de grupos, como el Mussol, y dos revistas *Imagen y Sonido*, de 1963 a 1975, y *Eikonos. Revista de la imagen y del sonido*, 1975-1977. En la Sala expusieron buena parte de los fotógrafos que participaban de la renovación de los años sesenta, ligados en origen también a Afal, con quien Casademont también colaboró en un primer momento³³. Hasta su cierre en 1975, Aixelà también acogió a algunos de los fotógrafos de la generación posterior, que prosiguieron la labor de reivindicación de la fotografía.

Es los años setenta, bajo el impulso de una nueva generación de fotógrafos, se llevan a cabo las primeras iniciativas para la conservación de la fotografía, con la creación

su actividad editorial cabe citar el *Anuario de la fotografía española*, de 1958, además de la revista homónima al grupo. Ésta fue una publicación de referencia que difundió la obra de sus socios al tiempo que daba a conocer algunas de las novedades que se daban en el extranjero.

- 32 La formación fotográfica se incorpora a las universidades con talleres e iniciativas de formación fotográfica, siendo uno de los primeros el Grup-Taller d'Art Fotogràfic (1975), creado por Albert Guspí, quien sería el iniciador de varias propuestas en torno a la fotografía. Por desgracia, todavía hoy en día no se ha regulado la formación fotográfica a nivel universitario, ni teórica ni práctica. A pesar de ello, si se aprecia una creciente importancia de la estética y la teoría fotográfica en el ámbito universitario, especialmente a partir de principios de los años noventa.
- 33 Se exhibieron algunas de las muestras más innovadoras del período, como la segunda exposición conjunta de Ricard Terré, Ramón Masats y Xavier Miserachs (TMM II) en 1959, que además de sorprender por la modernidad de la obra lo hacía por el concepto expositivo, o la de Joan Colom en 1960, sobre el barrio Chino de Barcelona. También expusieron otros fotógrafos de otros lugares de la península afines a la renovación fotográfica.

de entes que recogían este aspecto entre sus objetivos, además del formativo y el divulgativo³⁴. Es el caso del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, creado en 1972 por Miquel Galmes, que en la actualidad custodia un valioso archivo de fotografía, además de mantener una amplia actividad formativa. En 1978 se crea el Centre Internacional de Fotografia de Catalunya (CIFC), ya desaparecido, abarcaba un amplio espectro de actividades en torno a la formación, la difusión y la preservación de la fotografía, siguiendo el modelo del International Center of Photography de Nueva York³⁵. Aunque se trata de dos casos excepcionales, el activismo fotográfico que se dio en el seno de ambas instituciones y en determinados focos, como el barcelonés o el que se da en el entorno del Photocentro de Madrid, fueron fundamentales para asentar las bases que permitirían acciones posteriores, así como un interés generalizado por la fotografía que se manifiesta a mediados de los años ochenta.

Como resultado del florecimiento fotográfico de los años setenta, especialmente en Catalunya, se celebra en 1980 las *I Jornades Catalanes de Fotografia*, en la Fundació Joan Miró, impulsadas desde el Institut d'Estudis Fotogràfics. Las jornadas fueron un espacio de reflexión sobre la situación de la fotografía, en el que se plantearon medidas y vías hacia las que se debía encaminar futuras acciones; se reivindicó un estatuto cultural y patrimonial para la fotografía, así como cuestiones relativas a su conservación y difusión. También se abordó la necesidad de un respaldo institucional, consiguiendo la introducción de la fotografía en las políticas culturales de los estamentos catalanes³⁶.

34 Dos referentes internacionales en la preservación fotográfica son *Image Permanence Institute*, fundado en 1985 (en el Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico se data la fundación en 1978), al amparo del Rochester Institute of Technology, EEUU, y *Atelier de restauration et de conservation des photographies de la Ville de Paris*, en 1983. Los primeros manuales de conservación se publican a principios de la década de los ochenta, cuando también se dan los primeros eventos internacionales dedicados a esta materia. Se ofrecen datos concretos sobre estos y sobre la evolución de la conservación fotográfica en España en: *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*, op. cit., pp. 14-20.

35 El Centre Internacional de Fotografia de Barcelona fue un proyecto impulsado desde la galería Spectrum de Barcelona y Albert Guspí, que tiene como antecedente el Grup Taller d'Art Fotogràfic, surgido a raíz del círculo de fotógrafos del entorno de Spectrum, que en su mayoría también participaron en el CIFB.

36 Como conclusión de las jornadas se publicó *Jornades catalanes de Fotografia: dossier*. San Cugat del Vallés: ER [Editorial Rourich], 1981. Por otro lado, como consecuencia de las *I Jornades* y la implicación de las instituciones se publica el *Llibre Blanc del Patrimoni fotogràfic a Catalunya* en 1996, en el que se incluyen los fondos de instituciones, la conservación y restauración, la enseñanza, la historiografía y crítica, el marco legal, las ayudas y el mercado, como parte de la descripción de la estructura de la fotografía en Cataluña. Por otro lado, en 2008 se celebran las II Jornades Catalanes de Fotografia, en SCAN, Tarragona. Una última iniciativa de gestión fotográfica en Cataluña es el *Estudi sobre l'estat i perspectives de futur del sector de la fotografia a Catalunya. Proposta de política pública*

Aunque posterior, cabe citar por el alcance de su labor, el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge de Girona, creado en 1997, cuyos predecesores venían organizando las *Jornades Imatge i Recerca* en torno a la fotografía desde 1990.

Con el fin del régimen franquista, al igual que sucedió en distintas parcelas de la vida española, los fotógrafos se lanzaron a explorar nuevas propuestas estéticas de forma individual, diversificándose la producción. De hecho, algunos autores de esta época ya no se definen como fotógrafos, sino como creadores, que utilizan la fotografía como medio de expresión, en la estela de las teorías postmodernistas internacionales.

Si bien muchos de los jóvenes fotógrafos fueron miembros de las agrupaciones fotográficas, éstas quedaron prácticamente al margen de las nuevas corrientes, sin saber involucrarse en los cambios que estaban aconteciendo. Paralelamente, se crearon colectivos que se ajustaban a los nuevos intereses, que no implicaban la adscripción a una estética determinada. Entre éstos, se puede citar Foto FAD y Alaberna, en Barcelona; Equipo Yeti, en Madrid, y Grupo f/8 de Libre Expresión, en Sevilla. Respecto a las agrupaciones, se crea la Confederación Española de Fotografía, en 1978, que agrupó a las asociaciones del país y pasó a formar parte de la Federation Internationale de l'Art Photographique (FIAP).

Los autores de las nuevas generaciones se propusieron poner al día el panorama español y dotar a la fotografía de los mecanismos necesarios para su difusión y estudio, desde los planteamientos teóricos hasta la puesta en práctica de talleres, laboratorios y entes dedicados a la fotografía. Así, durante las décadas de 1970 y 1980, también se llevó a cabo una actividad plasmada en congresos, jornadas, publicaciones, muestras, festivales, etcétera.

El empeño de los jóvenes fotógrafos dio como fruto distintas iniciativas, si bien la falta de medios y de apoyos institucionales no permitió que tuvieran el alcance ni la continuidad deseada. Pese a las dificultades, procuraron cubrir la amplia gama de aspectos de los que España tenía un déficit acuciante: la recuperación y el tratamiento de archivos, incluyendo las cuestiones técnicas y teóricas que conllevan; el estudio de la historia de la fotografía; la puesta en valor de la misma y de los autores españoles, tanto históricos como *actuales*; la oferta formativa; la difusión, y la creación de un mercado,

general en l'àmbit de la fotografia. «Informes CoNCA». Barcelona: Generalitat de Catalunya. CoNCA, 2011. Así, se puede distinguir un mayor desarrollo en el posicionamiento de la fotografía y las políticas institucionales en el entorno de Cataluña.

incluyendo la entrada de la fotografía española en el ámbito internacional. Entre las actividades que se dieron, en 1979 suceden las Jornadas Catalanas de Fotografía, un movimiento asambleario en el que se acuerdan distintas medidas de actuación sobre el patrimonio fotográfico. También destaca por su relevancia, el Primer Congreso de Historia de la Fotografía Española, celebrado en 1986 en Sevilla³⁷. También hay que citar el Primer Congreso Universitario sobre Fotografía Española, celebrado en la Universidad de Navarra en 1999.

En el ámbito de la difusión cabe mencionar la bienal *Primavera Fotogràfica*, celebrada de 1982 a 2004, y la *Fotobienal de Vigo*, de 1984 a 2000³⁸. Otro foco fueron las galerías especializadas en fotografía, siendo la primera la galería Spectrum de Barcelona, en 1973, que fue fundamental en la dinamización del panorama fotográfico, con la gestión de Albert Guspí, quien establece una red de galerías bajo el patrocinio de Canon, en la que se buscaba la difusión de obra fotográfica, en buena medida mediante exposiciones itinerantes. Se incluye en esta red la galería Spectrum Canon de Zaragoza (1977), la Yem Spectrum Canon de Alcoi (1978), Redor Canon de Madrid (1979) y Spectrum Canon de Girona. También el ya mencionado Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CIFB) está directamente relacionado con Spectrum y con Guspí, así como con un círculo de fotógrafos que fueron animadores de la actividad fotográfica barcelonesa, que irradió a todo el Estado³⁹. Otras galerías especializadas que abrieron sus puertas en estos años fueron la Galería TAU en Sant Celoni (1976); Fotomanía (1977), Procés (1978) y Metrònom (1980), en Barcelona; la Photogalería en Madrid (1975); la Galería Forum de Tarragona (1981), o Visor en Valencia (1982), por nombrar algunas de las primeras⁴⁰. Durante los años ochenta abrieron muchas otras, pero a principios de la década siguiente

37 *Historia de la fotografía española 1839-1986: actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*. Sevilla: Publicaciones de la Sociedad de Historiografía de la Fotografía Española, [1986].

38 El germen de la *Primavera Fotogràfica* se encuentra en las *I Jornades Catalanes de Fotografia*. En su primera edición de 1982 se denominó *Primavera Fotogràfica a Barcelona*, a partir de la segunda pasa a llamarse *Primavera Fotogràfica a Catalunya*. VERDÚ i MARTÍ, Manel, *20 anys de primavera fotogràfica*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, diciembre 2003. [25/03/18]. Disponible en: http://dadesculturals.gencat.cat/web/.content/sid/documents/arxiu/publicacions_estudis.htm_-_20anys_primfoto.pdf. La Fotobienal de Vigo, en la que se inserta *Vigovisions*, fue impulsada por el Centro de Estudios Fotográficos de Vigo. Otros festivales que tuvieron lugar en esta época fueron FOCO, en Madrid, e *Ikeder*, en Bilbao. Posterior es el festival *PhotoEspaña*, a partir de 1998.

39 La Galería Redor fue fundada en 1970, con el objetivo de acoger formas de expresión y experimentación artística que no tenían cabida en las galerías más comerciales. Tras cuatro años de inactividad, fue reabierta en 1979, con el nombre de Redor Canon, bajo la dirección de Rosalind Williams, y se especializa en fotografía. Cerró definitivamente en 1989. Igualmente, Yem-foto de Alcoi estaba constituida previamente a la relación con Guspí, quien gestionaba el acuerdo con Canon.

eran pocas las que habían conseguido mantenerse, algo que también sucedió con las publicaciones periódicas. Entre las revistas, destaca *Nueva Lente: fotografía y cine* (1971-1983/4), que supuso un verdadero revulsivo contra la tendencia fotográfica dominante⁴¹. Tanto las galerías como las publicaciones periódicas, tuvieron un papel fundamental en la difusión, la internacionalización y la entrada en los mercados de la fotografía española. Por otro lado, la proliferación de fotogalerías en la primera época de la democracia, es un indicativo, en cierta forma, de la poca cabida que el medio tenía en las galerías de arte al uso, que por su parte tampoco gozaban del dinamismo deseado⁴².

En la década de 1990, a pesar del declive de las galerías y las revistas, no cesa la actividad fotográfica y se asiste a la apertura de centros de estudio y conservación de fotografía. También se organizan numerosas muestras, de contenidos elaborados, que responden a investigaciones, y vienen acompañadas de una labor editorial que proporciona publicaciones esenciales en la bibliografía de la Historia de la Fotografía en España. Entre ellas se hallan *Las fuentes de la memoria* o *Cuatro Direcciones*, por citar dos que fueron exhibidas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, aunque la nómina es ingente. Si hubiera que destacar una exposición por su repercusión histórica esta es *La fotografía en España hasta 1900*, en la Biblioteca Nacional de España, en 1982, por ser la primera dedicada a la fotografía del siglo XIX.

2.2. La fotografía en los circuitos del arte en España

En España, la práctica fotográfica se desarrolló al margen de los ambientes artísticos durante gran parte del siglo XX, y no es hasta finales de la centuria que se incorpora a ámbitos compartidos con otras manifestaciones plásticas. Aun dentro de esta

40 Spectrum Zaragoza, Visor Centre Fotogràfic en Valencia y Photocentro en Madrid, en el que se circunscribía la Photogalería, fueron paralelamente centros de formación fotográfica. Igualmente la galería Spectrum impulsó el Grup Taller d'Art Fotogràfic, cuyo heredero fue el CIFIC.

41 En la década de 1970 también surge *Cuadernos de Fotografía* (1972), *Flash-Foto* (1974), *Anófeles* (1975) y *Foto Profesional* (1978), que posteriormente pasa a llamarse *Revista FOTO*. Desde 1981 se edita *PhotoVisión*, con cuadernos monográficos, que toma el relevo a *Nueva Lente* en la vanguardia fotográfica. No se ha aludido aquí a la publicación de anuarios, que reaparecieron en la década de los setenta, entre los que destacan el de Cotecflash de 1973 y 1974, y Everfoto, de 1973, 1974, 1975, 1976 y 1980.

42 La exposición *La fotografía «creativa» en Catalunya (1973-1982)*, celebrada en La Virreina. Centre de la Imatge, Ajuntament de Barcelona, del 16 de junio al 14 de octubre del 2018, está dedicada a los movimientos que reivindicaron la creatividad del medio. *La fotografía "creativa" a Catalunya, 1973-1982*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, DL 2018.

falta de integración, sí existieron puntos de conexión esporádicos entre los circuitos fotográficos y los de otras expresiones creativas, referidos tanto a instituciones y entes como a los autores.

En cuanto a las instituciones y organismos que se ocuparon de la conservación de la fotografía, durante el siglo XIX no hubo entidades que gestionaran el patrimonio fotográfico de forma específica. Éste no era considerado como un objeto que hubiera de ser conservado en sí mismo, sino como una herramienta de registro: lo importante era la imagen que transmitía, el documento gráfico. Generalmente, los fondos fotográficos eran conservados en los entes que los generaban, bien el propio estudio, bien las entidades que habían encargado la producción o los particulares que habían adquirido copias, y así siguió siendo durante gran parte del siglo XX. Con el paso del tiempo se van dando cada vez más excepciones a esta generalización, siendo los archivos públicos los que, con mayor frecuencia, van ocupándose de esta tarea⁴³.

Ya se ha visto cómo durante todo el siglo XX las agrupaciones fotográficas fueron los principales centros de congregación de los fotógrafos, así como de intercambio de ideas y de conocimientos, y que tuvieron un protagonismo indiscutible en la práctica fotográfica en épocas en que el acceso a la información era limitado, a lo que hay que añadir la complejidad que entrañaba la práctica fotográfica en un primer momento. Las agrupaciones no tenían como fin la conservación del medio, aunque con sus actividades fueron creando sus propios fondos a partir de la obra de sus socios u otros que participaban. Respecto a la difusión de la fotografía, fue una de las labores que se asignaron entre sus objetivos, aunque no siempre fueron fructíferos los esfuerzos realizados en este aspecto, que muchas veces no iban más allá de mostrar la obra entre sus propios socios, siendo pocas las ocasiones en que se buscó un alcance mayor que llegara a sectores amplios de la sociedad.

El auge de los concursos y de las agrupaciones, en los años veinte, viene acompasado por un mayor interés de la sociedad hacia la fotografía, en parte debido a una mayor democratización del medio, que cada vez era más accesible económicamente. Esta circunstancia también se ve reflejada en que los salones y actividades de las asociaciones fueron acogidos en las sedes de entes vinculados a las artes plásticas.

43 El Arxiu Fotogràfic de Barcelona es uno de los pioneros, creado en 1931 como sección del Arxiu Històric de la Ciutat, siendo hoy en día uno de los principales del Estado por la riqueza de su contenido. En el ámbito vasco, el Archivo Municipal de Vitoria fue uno de los primeros en crear de un archivo específico de fotografía, en 1954, que ya llevaba gestándose desde hacía una década.

Se pueden mencionar algunos casos de divulgación fotográfica en ambientes culturales, fuera de las agrupaciones. Se trata de casos contados, que evidencian la distancia que separaba a la fotografía de los círculos artísticos. Por ejemplo, en 1876 Antoni Esplugas Puig expone en el Teatro Romea una serie sobre bailes y máscaras, y en 1888 colabora con el Ayuntamiento de Barcelona durante la Exposición Universal. A parte, también encontramos algunos centros culturales privados que participan con cierta frecuencia en la divulgación de la fotografía mediante exposiciones, encuentros y otros actos. En el Círculo de Bellas Artes de Madrid se realizaron varias exposiciones monográficas y colectivas de fotografía antes de la Guerra Civil. De hecho, la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (RSF), que fue una de las más activas durante todo el siglo, había nacido originariamente como una sección de dicha entidad, en 1899. El Círculo contó nuevamente con su propia sección de *Fotografía Artística*, al menos, a partir de finales de la década de 1910. Entre las muestras individuales que tuvieron lugar en su sede, se pueden citar las dedicadas a Joan Vilatobá, en 1919, y a Josep Renau, en 1930. También fue en sus salas donde se celebró el Primer Salón Internacional de Madrid, que organizó junto a la RSF de Madrid y la Sociedad Peñalara, en 1921.

Otras exposiciones de renombre y, en estos casos, de marcado carácter vanguardista, que se llevaron a cabo en centros culturales, son la de Adalberto Benítez, que en 1929 presenta su obra fotográfica en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife; ese mismo año, Emili Godes expone en el Palacio de la Luz de Barcelona, durante la Exposición Internacional, y Nicolás de Lecuona en el Kursaal de Donostia, en 1934.

También se ha señalado el papel de las galerías en la exhibición y comercialización de la fotografía a través del mercado del arte, aunque debe entenderse como algo puntual y no puede hablarse de la incorporación del medio en el mercado artístico español, que era deficiente en sí mismo, y en el que apenas tenían cabida ni tan siquiera las propuestas pictóricas más modernas. La Sala Parés de Barcelona incluía la fotografía en su catálogo de obras y celebró esporádicamente exposiciones de fotografía en fechas tan tempranas como 1905, cuando se organizó una exhibición con 45 gomas bicromatadas de Agustín Pisaca, o, años más tarde, la Primera Exposición de Primavera de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, en 1928. En Madrid, la sala Nancy organizó muestras como la de Legorgeu, en diciembre 1925.

Es remarcable la participación de las fotografías de Ricardo Gárate en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924, no sólo por el rango artístico del certamen, sino

también por su carácter conservador. Del mismo modo, cabe destacar entre los ya citados Salones Internacionales de Fotografía de Madrid, las ediciones VII y IX, en 1928 y 1932, respectivamente; organizadas en solitario por la RSF de Madrid, celebradas en el Museo de Arte Moderno de Madrid, que será uno de los primeros museos en acoger la fotografía en sus colecciones, como se verá más adelante.

Indudablemente, la adopción de nuevos lenguajes fotográficos y el uso experimental de la fotografía contribuyó a una mayor consideración por parte de los intelectuales hacia el medio, especialmente en los años treinta, llegando a aceptarla como forma creativa. Así lo señala Sánchez Vigil sobre una cita del crítico de arte José Francés: ... *la fotografía [...] es una bella arte en cuanto es artista el que la emplea como medio de expresión para sus ideas y sus sentimientos*⁴⁴. Francés, además de prestar atención a la fotografía en varios de sus escritos, participó como jurado del concurso internacional convocado por Kodak en 1931, junto al ilustrador Salvador Bartolozzi, el escultor Mariano Benlliure, el dramaturgo Pedro Muñoz Seca, el novelista Ramón Pérez de Ayala, el ilustrador Federico Ribas y el compositor Joaquín Turina. La composición del jurado nos habla del interés y de la cada vez mayor aceptación de la fotografía por parte de intelectuales y personas vinculadas al ámbito artístico-cultural, siendo algunos de ellos también aficionados.

En el período republicano, el reconocimiento a la fotografía también vino dado desde los órganos oficiales, contando con fotógrafos que ocuparon cargos políticos referidos a las artes o los mecanismos de propaganda. Se pueden nombrar algunos tan conocidos como Josep Renau, director general de Bellas Artes, entre otros cargos, y Pere Català i Pic, encargado de las publicaciones de la Generalitat de Catalunya y, posteriormente, comisario de propaganda de la misma. También Agustí Centelles trabajó para organismos oficiales, en distintos servicios, durante la Guerra Civil, incluido el Comisariado de Propaganda que dirigió Català i Pic.

En cuanto a las innovaciones fotográficas y la renovación de su lenguaje, frecuentemente, vinieron de la mano de autores profesionales o de artistas formados en otras disciplinas, que encontraron en la fotografía un medio con el que plasmar sus ideas

44 FRANCÉS, José, *La fotografía artística*. Madrid: CIAP, 1932, p. 11, citado en SÁNCHEZ VIGIL, J.M., 2013, p. 115. En VILLALVA SALVADOR, María Piedad, *José Francés, crítico de arte* (tesis doctoral dirigida por CALVO SERRALLER, F.), UCM, Facultad de Geografía e Historia, 1994, se cita la publicación como; FRANCÉS, José, *La fotografía artística*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones S.A., 1932. Francés dedicó a la fotografía varios escritos en las páginas de la revista *La Esfera*, a veces bajo el seudónimo de Silvio Lago.

estéticas. Esta tendencia se da tanto en el extranjero como en el caso español. Así sucede con dos de los fotógrafos más relevantes del período republicano: Josep Renau, que estudió en la Academia de Bellas Artes de Valencia, y Nicolás de Lecuona, formado en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián y como aparejador en Madrid, donde toma contacto con círculos de artistas.

También cabe destacar la vinculación entre la arquitectura y la renovación fotográfica, tanto por la obra fotográfica realizada por arquitectos como por la aplicación que se hizo de la fotografía arquitectónica o desde publicaciones especializadas en arquitectura. El GATEPAC mantuvo una estrecha relación con la fotografía, especialmente a través de su revista *AC, Documentos de Actividad Contemporánea*, en la que colaboran autores como Margaret Michaelis, con un lenguaje fotográfico plenamente vanguardista. El grupo de arquitectos también organizó exposiciones, en las que participa Joaquim Gomis, uno de los mayores exponentes de la fotografía vanguardista del país, que trabajó en la fotografía publicitaria.

En este contexto, la fotografía también fue acogida asiduamente en las publicaciones periódicas artístico-culturales de carácter más vanguardistas, no sólo a través de la fotografía aplicada (publicidad, moda, fotografía de arquitectura, etcétera), sino por su propio valor expresivo y estético. Como ejemplos: la *Gaceta del Arte*; *D'Ací i d'Allà*, que desde 1932 fue dirigida por el fotógrafo Josep Sala, y la ya citada *AC* de GATEPAC⁴⁵. Otro caso notable de la participación de fotógrafos en los vínculos más dinámicos de la modernidad artística fue el grupo ADLAN (Amics de l'Art Nou), fundado por Gomis, Joan Miró, Josep Lluís Sert y Joan Prats, en 1930. ADLAN organizó algunas de las exposiciones más destacadas de vanguardistas europeos en nuestro país, incluyendo la de Man Ray, de 1934, en la que Català i Pic participa activamente. Un año antes, el editor J. Dalmau había organizado una muestra con obras de Salvador Dalí y fotografías de Man Ray. La fotografía vanguardista también se introdujo a nivel teórico a través de artículos, entre los que fue especialmente fecundo Català i Pic, siendo reseñables también los de Guillermo de Torre, entre otros.

También fue habitual que algunos de los artistas españoles más vanguardistas, emplearan la fotografía en sus creaciones, a veces de forma auxiliar, o como medio propio de creación, incluyendo a Pablo Picasso, Óscar Domínguez y Salvador Dalí. Esta práctica

45 Se pueden encontrar algunos ejemplos, anteriores a los años treinta, de revistas sobre arte que ofrecieron un espacio a la fotografía, como *Hespérides* o *La Esfera*.

venía influenciada, por las tendencias internacionales que proclamaban la ausencia de discriminación entre disciplinas y eliminaban muchos de los preceptos tradicionales sobre la fotografía.

Saltando la barrera de la Guerra Civil, que desarmó todas las innovaciones culturales de la etapa anterior, la presencia de la fotografía en galerías e instituciones artísticas prácticamente desaparece, hasta la década 1960, y no se hace más o menos asidua hasta la siguiente. Las pocas exposiciones que pueden rastrearse no tuvieron continuidad ni generaron, a corto plazo, una reacción en cadena que propiciara una mayor aceptación de la fotografía por entes vinculados a las artes plásticas y a la cultura.

En el ámbito de las instituciones oficiales, en 1962 la fotografía es incluida por primera vez, con una sección propia, en los Concursos Nacionales de la Dirección General de Bellas Artes; la medalla de oro fue concedida a José Ortiz-Echagüe, fotógrafo reconocido internacionalmente y cuya obra había sido *adoptada* como parte del discurso oficialista del Régimen⁴⁶.

Hasta entrados los años setenta, la práctica totalidad de las actividades relacionadas con la fotografía estuvieron limitadas a las agrupaciones fotográficas que, desde una posición reaccionaria, pretendían dictar unas pautas *artísticas* al margen de las corrientes estéticas en las que se movían otras disciplinas⁴⁷. Entre las primeras excepciones a esta generalización, se cuenta la exposición de Luis Arenas Ladislao, en el Ayuntamiento de Sevilla en 1946⁴⁸. La nómina de exposiciones de fotografía que pueden citarse hasta principios de los años sesenta es muy escueta, aunque también se debe considerar la escasa resonancia de muchas de ellas, que probablemente no hayan sido recopilada por la historiografía⁴⁹.

46 José Ortiz-Echagüe donó a la Universidad de Navarra su archivo fotográfico en 1981, siendo el germen de una de las colecciones fotográficas privadas más importantes y tempranas del Estado español.

47 Debemos diferenciar aquellas exposiciones en las que la fotografía era el medio para mostrar el objeto de la muestra, cumpliendo una función de documento gráfico. Por ejemplo, eran asiduas las exposiciones dedicadas al folklore regional, cuyas expresiones se mostraban principalmente con fotografías.

48 La exposición era una retrospectiva organizada por el Ayuntamiento de Sevilla, que itineró al Museo de Arte Moderno de Madrid, Cádiz, Torremolinos y Lisboa.

49 Dos exposiciones que se pueden citar son, en 1950, la colectiva del fotógrafo Nicolás Müller, junto al pintor y aficionado a la fotografía Cirilo Martínez Novillo y el grabador Manuel de Aristizábal en el Salón de la Diputación Provincial de Cuenca, y, en 1955, la de Leopoldo Pomés en Galerías Layetanas de Barcelona. Tanto Müller como Pomés son fotógrafos profesionales.

Ante el hermetismo de las agrupaciones, a partir de finales la década de 1950, sus miembros más innovadores aspiraron a mostrar su obra en otros circuitos, en los que sectores más amplios de la sociedad tuvieran acceso a sus producciones. Las exposiciones de fotografía que se daban fuera de los círculos *salonistas*⁵⁰, como se conocía a los ambientes de las agrupaciones, eran celebradas por los jóvenes fotógrafos como pequeños logros encaminados a una aceptación de la fotografía como un medio de expresión con un lenguaje propio. En 1957, se dan dos de las primeras exposiciones de jóvenes fotógrafos aficionados, una colectiva de Paco Gómez, Gabriel Cualladó, Rafael Romero y José Aguilar, en la sala de la Librería Abril de Madrid, y la de Ramón Masats en el Instituto de Cultura Hispánica. En 1960, Gómez y Cualladó exponen en la Galería Darro, donde exponían los artistas más actuales. En el ámbito de los fotógrafos profesionales, ese mismo año, la galería Biosca de Madrid acoge dos muestras de fotografía, del rumano Eddy Novarro y de Nicolás Müller, y en la sala Neblé, de Madrid, expone Francesc Català-Roca. En 1961, la obra de Ramón Masats se presenta en el Ateneo de Madrid, donde también se expone, un año después, la de Ricard Terré.

Las muestras que se fueron sucediendo de forma ocasional, junto a otras iniciativas esporádicas, como aquellas llevadas a término por el grupo Afal, fueron objeto de indiferencia por parte de las agrupaciones, pero allanaron el camino hacia una nueva forma de entender la fotografía. De ámbito internacional fue la beca concedida a once fotógrafos españoles por el Comisariado de Turismo Francés, con vistas de París que fueron expuestas en la Sala Aixelà de Barcelona y en la Galería Biosca de Madrid.

Es significativo poner el ejemplo de un único fotógrafo español que participara de los circuitos de difusión internacionales: Joaquim Gomis, fotógrafo exiliado de la Dictadura de Franco. Su obra fue expuesta en 1948 en la Galerie Maeght de París, junto a su amigo Joan Miró; en 1955 en el Guggenheim Museum de Nueva York; dos años más tarde en el MOMA de Nueva York, y en 1965 en el Institute of Contemporary Art de Londres.

En el campo editorial, Lumen de Barcelona publicó, durante los años sesenta, una colección de obras en las que la literatura y la fotografía se complementaban como formas de expresión, dentro de su colección «Palabra e Imagen». En ésta la fotografía deja de ser una mera ilustración y se equipara su capacidad creativa a la literaria, en un concepto de libro en que ambas iban de la mano, dándose el caso de que el texto fuera escrito a

50 Fue Oriol Maspons quien acuñó el término *salonismo*, en un artículo publicado bajo dicho título en la revista *Arte Fotográfico*, n. 61, enero 1957, pp. 3-4.

posteriori, adaptándose a la fotografía⁵¹.

En la década de los setenta, se dio una confluencia de iniciativas que se ampliaron en la década siguiente, que fueron imprescindibles para dar visibilidad y revalorizar la fotografía dentro de los ambientes culturales y en la sociedad, en general. Uno de los puntos fundamentales en este proceso fue la investigación y la recuperación histórica de la fotografía española, cuyos esfuerzos empezaron a tener resultados en la década de 1980. Todo ello incidió en una mayor concienciación sobre la necesidad de dar cabida a la fotografía dentro de los mecanismos de gestión patrimonial y, a su vez, en su acogimiento en el seno de los museos.

Al año siguiente de la muerte de Franco, en la Bienal de Venecia, encontramos presencia de la fotografía española por partida doble. Por un lado, con la muestra *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, dedicada a la figura de Josep Renau, que ese mismo año había vuelto a España tras el exilio. Por otro, Furio Colombo organizó la exposición *Spagna 1936-1939. Fotografia e informazione di guerra*, en la que se recuperaban documentos gráficos sobre la Guerra Civil.

Uno de los hechos más significativos en el reconocimiento de la capacidad creativa de la fotografía fue su entrada, de forma oficial, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la creación de la sección de Artes de la Imagen y la elección de Alfonso Sánchez Portela como primer académico fotógrafo, en 1989. Sánchez falleció antes de poder leer el discurso de ingreso y su vacante fue cubierta por Juan Gyenes, quien leyó su discurso en 1991, quien era miembro de la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga desde hacía tres años⁵². El tercer fotógrafo en formar parte de la Academia fue

51 Entre los títulos más destacados hemos de mencionar, *Neutral Corner* (1962), de Ignacio Aldecoa y Ramón Masats; *Toreo de Salón. Farsa de acompañamiento de clamor y murga* (1963), de Camilo José Cela junto a Oriol Maspons y Julio Ubiña; *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964), de Miguel Delibes y Masats; *Izas, Rabizas y Colicópteras* (1964), de Cela y Joan Colom, y *Los días iluminados, Semana Santa en Andalucía*, de Alfonso Grosso y Francisco Ontañón (1965). En esta misma línea, también encontramos publicaciones de otras editoriales: *Los San Fermín*, de Masats y texto de Rafael García Serrano (Espasa-Calpe, 1963); *Barcelona, blanc y negre* (AYMA, 1964), de Xavier Miserachs y texto de Josep Maria Espinàs, o *España clara* (Doncel, 1966), de Nicolás Müller y texto de Azorín.

52 Juan Gyenes (Gyenes Janós; Kaposvar, Hungría, 1912 – Madrid, 1995) ejerció en España desde 1940, con estudio propio desde 1948. Su producción de retratos recoge un catálogo de los personajes públicos más destacados de la segunda mitad de siglo; fue fotógrafo del Teatro Real de Madrid y en su obra se refleja su interés por las artes escénicas. También realizó fotografía publicitaria y publicó libros de fotografía. Menos conocida es su faceta de fotorreportero, habiendo trabajado en el Cairo para el New York Times antes de recalcar en España, entre otros periódicos. Su fondo fotográfico se conserva en la Biblioteca Nacional de España, donde se celebró la muestra *Gyenes. Maestro fotógrafo*, del 13 de septiembre al 18 de noviembre del 2012.

Alberto Schommer, en 1996. En 2008, fue Publio López Mondéjar quien ingresó en la Academia por su ingente labor de recuperación y estudio de la historia de la fotografía. La última fotografía seleccionada fue Cristina García Rodero, en 2013.

Se habló en el apartado anterior del auge de las fotogalerías durante los años 80, que fueron creando un incipiente mercado, a pesar de su retroceso en la década siguiente. El entusiasmo y el dinamismo de los primeros años de la Transición se diluyó, no obstante, el impulso que había tomado la fotografía, tanto en el ámbito comercial como en su divulgación, ya no tenía marcha atrás: se habían sentado las bases para que el medio disfrutara de su propio espacio en la vida cultural y en la sociedad. Así, algunas galerías de arte multidisciplinar, sobre todo a partir de los noventa, aprovecharon esta tendencia. Este mismo empuje tuvo una repercusión en las instituciones y los organismos públicos, especialmente en aquellos entes dedicados a la conservación y difusión del patrimonio cultural, donde la fotografía fue asentándose, siendo lugares donde anteriormente había sido introducida sólo de forma esporádica. Durante este proceso, tuvo una repercusión notable el ejemplo de los entes artísticos y culturales de los países vecinos, que ya habían asumido la fotografía como una pieza más.

2.3. La fotografía en los museos españoles

La introducción de la fotografía en las instituciones museísticas en el estado español ha sido un proceso tardío, emprendido a partir de la regeneración fotográfica de los años setenta del siglo XX, pero que no se normalizó hasta mediados de los noventa. Se han citado algunos aislados de exposiciones llevadas a cabo en su seno, especialmente del Museo Español de Arte Moderno, que también llevó la delantera en la recepción de la fotografía como parte de sus colecciones. Al respecto, se debe considerar la situación de los museos a partir del cambio de régimen, que en el mejor de los casos se debatían entre una tradición gestora conservadora y la urgencia de adoptar medidas para equipararse a las instituciones de otros países vecinos, al igual que sucedía en buena parte de los organismos estatales.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) fue el primero en emprender una política específica en la gestión de fotografía. La presencia esporádica de obra fotográfica en el anterior Museo Español de Arte Contemporáneo se puede rastrear

desde mucho antes de establecerse una línea de actuación concreta⁵³. Ya en 1923, tuvo lugar una exposición dedicada a Pedro Cano Barranco. También se han mencionado los dos salones internacionales de 1928 y 1932, celebrados en las salas del Museo. Tras la Guerra Civil, una de las primeras exposiciones de fotografía que acoge es la citada de Arenas Ladislao, en 1946, que fue expuesta en el Museo durante su itinerancia. Posteriormente, en 1953, se exhibirán fotografías de Carlos Saura, y en 1960 una de Juan Gyenes.

En cuanto a la gestión de la fotografía de forma interna en el MNCARS, en 1984 se instituye un primer Departamento de Foto Video y Artes de la Imagen⁵⁴. En 1985, organiza las *Jornadas para la conservación y recuperación de la fotografía*, bajo el auspicio del Ministerio de Cultura, y en los años siguientes da un empuje definitivo a su colección de fotografía con adquisiciones de relevancia. Es a mediados de los noventa cuando el MNCARS dedica un departamento específico a la fotografía, con una colección que ha ido consolidándose con los años, y actualmente cuenta con autores de referencia tanto de ámbito estatal como internacional.

También la Fundació Joan Miró, fundada en 1975, fue pionera en la creación de un departamento de fotografía, en 1985, aunque desapareció un año después. La Fundació presentó desde 1979 exposiciones fotográficas y acogió en 1980 *las I Jornades Catalanes de Fotografia*.

Otro de los centros que ha abanderado la inserción de la fotografía, en este caso dentro de un discurso más amplio de creación artística, es el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM, 1986). Su colección de fotografía se inaugura con depósitos y donaciones, entre ellas la colección de la Real Academia de San Carlos de Valencia, la de Ordóñez-Falcón, la de Gabriel Cualladó o de la Fundación Josep Renau. A partir de estos fondos se fue ampliando su campo de acción con otras donaciones y adquisiciones hasta conformar un conjunto de gran interés dentro de la Historia de la Fotografía. Estos son sólo dos de los

53 El Museo Nacional de Arte Moderno pasa a integrar, en 1971, el Museo Español de Arte Contemporáneo que pasa a ser el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, inaugurado en 1992.

54 En 1984 todavía era el MEAC. Según Sánchez Vigil, este departamento no llegó a consolidarse, mientras que desde el propio Museo Reina Sofía informan que sí se mantuvo pero que era muy diverso. Desde 1992 la fotografía se combinaba con las estampas en un mismo servicio, y es en 1995 cuando se dividen, encargándose del departamento de fotografía Catherine Coleman.

ejemplos tempranos y más relevantes en la progresiva acogida de la fotografía en el seno de las instituciones artísticas⁵⁵.

En cuanto al Museo de Bellas Artes de Bilbao, es en 1953 cuando acoge su primera exposición de fotografía, *Fotografías de arquitectura contemporánea americana*; una exposición itinerante organizada por la Casa Americana en Bilbao y el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, siendo un hecho excepcional. Es a principios de los años ochenta, cuando el Museo inicia una actividad concretamente dirigida a la divulgación de la fotografía, que va acompañada de la adquisición de obra. Durante esa década, esa línea se mantiene, más o menos, como una constante y adquiere relevancia en el funcionamiento habitual de la institución, pese a que posteriormente se pierde, como se verá más adelante.

Generalizando, los museos empiezan a adquirir obra fotográfica, como parte de su política de colecciones a mediados de la década de 1990, atraídos en parte por las investigaciones y las exposiciones que se estaban llevando a cabo, unidas a su presencia, aún tímida, en las galerías de arte y el mercado⁵⁶. Así, fue la propia fotografía la que tuvo que hacerse un espacio en los ámbitos artístico-culturales para despertar el interés de los museos. Sorprende, en cierta medida, que las instituciones postergaran la consideración hacia la conservación y la difusión del medio, sobre todo si se tiene en cuenta que era una cuestión ya consolidada en los modelos museísticos internacionales. Aunque, al igual que sucedía con el mercado del arte y las galerías, las instituciones museísticas españolas tenían que tratar, en primera instancia, cuestiones más urgentes en su puesta al día respecto a los avances realizados en el ámbito internacional. Al respecto, la creación de varios museos dedicados específicamente al arte

55 El Museu Nacional d'Art de Catalunya es otro de los museos referentes en la consolidación de una política fotográfica específica, con la creación de un departamento de fotografía en 1996.

56 Rompe con esta tendencia el Museo Municipal de Madrid, cuyo fondo fotográfico fue creado en 1926 y ampliado considerablemente con el paso de los años. Al igual que éste, seguro que pueden citarse otras excepciones. Tampoco se ha mencionado las iniciativas de instituciones dedicadas de forma exclusiva a la fotografía como el Centro Andaluz de Fotografía (1992) o, en el ámbito privado, el Photomuseum de Zarautz (1993). También la propuesta de creación de un museo nacional de la fotografía ha sido puesta sobre la mesa en numerosas ocasiones, la primera de ellas en 1964. Sobre la presencia de la fotografía en los museos y otras instituciones consultar SÁNCHEZ VIGIL, J.M., *El documento fotográfico: historia, usos, aplicaciones*, «Biblioteconomía y administración cultural, 140». Gijón: Ediciones Trea S.L., D.L. 2006; y SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La fotografía en España: otra vuelta de tuerca*. «Biblioteconomía y administración cultural, 261». Gijón: Ediciones Trea, 2013.

contemporáneo, en la línea del IVAM, propició la introducción de la fotografía como objeto *museable*⁵⁷.

La ausencia de un área de conocimiento específico en fotografía dentro de la Universidad se traduce en una carencia formativa y de tradición investigadora⁵⁸. Estas circunstancias propician que la aceptación de la fotografía dentro de los museos se produzca, en ocasiones, de forma marginal o azarosa, sin que venga acompañada de una plena concienciación de la necesidad de su preservación y de su recuperación histórica. La coyuntura del momento provocó que pocas veces pudieran atenderse las especificidades que reclama el medio, más aún cuando muchas de estas cuestiones tampoco estaban definidas, careciendo de una bibliografía teórica sobre su gestión, al menos en castellano. De hecho, muchos museos ya contaban con fotografías en sus colecciones, principalmente como parte de fondos de artistas e intelectuales, pero habían sido tratadas con una cierta indiferencia. En la misma década de 1990, se empezó a prestar atención y a atender a los fondos fotográficos preexistentes, y en el caso de los museos públicos, se hizo una recuperación de las colecciones de fotografía, que fueron recogidas en la publicación *La fotografía y el museo*; Patrimonio Nacional hizo lo propio, dando como resultado la exposición *La fotografía en las colecciones reales*, en 1999⁵⁹.

Con el paso de los años, la concienciación hacia la fotografía dentro de los museos ha ido en aumento, y se van estableciendo pautas de trabajo y metodologías específicas, si bien no hay unanimidad ni un acuerdo sobre el tratamiento global de la fotografía, al igual que sucede, en buena medida, a nivel internacional. Con el fin de solventar esta situación, se redactó entre 2014 y 2015 el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico. También la aplicación informática DOMUS, desarrollada por el Ministerio de Cultura para la documentación y gestión museográfica, tiene como objetivo la normalización de terminologías y unificar los elementos descriptivos y clasificatorios, aunque no sea exclusivamente fotográfica ni esté dirigida a todos los entes que acogen

57 También se pueden citar el MACBA en Barcelona, MEIAC en Cáceres, el CAAM en Las Palmas de Gran Canaria o el CGAC en Santiago.

58 Este vacío se ha atenuado con títulos ofertados por algunas universidades, como la Universitat Autònoma de Barcelona o la Universitat Politècnica de València, entre otras, si bien la fotografía no tiene una presencia normalizada y estable, como sucede con otros campos del saber. Asimismo, desde el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico se apuesta por la inclusión de nociones fotográficas en distintos niveles formativos, desde la Educación Secundaria.

59 *La fotografía y el museo*. [Madrid]: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, D.L. 1997, y *La fotografía en las colecciones reales*. [Madrid]: Patrimonio Nacional; Fundación La Caixa, D.L. 1999.

fotografía. Pese a estos esfuerzos, la falta de presupuesto indica que el desarrollo del Plan Nacional será limitado; mientras que DOMUS no cuenta con el consenso de las redes de museos en el Estado, siendo significativa la ausencia de los museos catalanes y de los vascos en su aplicación.

3. Reflexiones en torno a la introducción de la fotografía en los museos

La entrada de la fotografía en los museos es una cuestión que va más allá de las condiciones técnicas de conservación. Más adelante se abordarán algunos asuntos referentes al tratamiento y la gestión de la fotografía desde una perspectiva analítica, en la que se plantean determinados aspectos que han de tenerse en cuenta a la hora de afrontar su tratamiento dentro de las instituciones, centrándonos en el caso de los museos. No se pretende establecer unas pautas fijas ni exhaustivas que recojan todas las cuestiones referentes a la catalogación de fotografía, sino exponer algunas de las reflexiones surgidas a raíz de la práctica catalográfica.

Antes de abordar las reflexiones sobre la entrada de la fotografía en las instituciones, es conveniente hacer una breve descripción del medio. Michel Frizot define la fotografía como *un conjunto de imágenes sumamente dispares que tienen en común el hecho de haber sido creadas por la acción de la luz sobre una superficie sensible*⁶⁰. Es, pues, un concepto amplio, bajo el que se incluyen procedimientos, materiales y objetos dispares. A esta definición se puede añadir que se trata de un método mecánico, que fija una imagen mediante la acción fotoquímica o mediante un sensor electrónico, y que se caracteriza por su capacidad de reproducción, común a la inmensa mayoría de procedimientos fotográficos, si bien algunos, como el daguerrotipo, proporcionan objetos únicos⁶¹. Se deduce de lo dicho, que la fotografía es tanto el cliché como el positivo o copia, que se reproduce a partir del primero⁶². También los soportes que pueden ser empleados en la fotografía son múltiples, si bien los más comunes son el plástico, el vidrio

60 “...it is an ensemble of highly disparate images which possess in common the fact that they were created by the action of light on a sensitive surface” (traducción de la autora; en adelante no se indicará cuando sea una traducción propia. FRIZOT, Michel, *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998, p. 11.

61 El daguerrotipo fue el primer procedimiento fotográfico difundido en 1839 y da como resultado una imagen única en negativo, que se muestra como un positivo según el ángulo de incidencia de la luz. En 1841, Henry Fox Talbot registró el calotipo, primer procedimiento *positivo-negativo*, con un cliché, que permite múltiples copias en positivo.

62 En la fotografía digital se suele considerar el archivo raw como el cliché.

y el papel⁶³. Así pues, se debe tener en cuenta que el concepto de fotografía abarca una amplia gama de objetos, aunque en este trabajo se hable, principalmente, de la fotografía como la copia sobre papel, por ser la más difundida dentro del ámbito de los museos, como en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Sobre los usos de la fotografía, que han sido múltiples desde el nacimiento del medio, el de registro ha sido uno de los más difundidos, dentro del cual se incluyen las fotografías de registro de las obras de arte, empleadas para la difusión, la investigación y la catalogación de las piezas. Entre los descubrimientos previos a la fotografía, Nicéphore Niépce aplicó la heliografía para la reproducción de grabados. Asimismo, el primer daguerrotipo realizado por Daguerre, en 1839, muestra un bodegón en el que aparecen figuras de yeso y un dibujo enmarcado junto a una botella y una tela. William Henry Fox Talbot, inventor del calotipo, en su libro *The Pencil of Nature* destacaba el papel de la fotografía como documento y fuente de conocimiento, ofreciendo varios ejemplos de reproducciones de obras de arte, como un busto de *Petroclus*, que aparece en dos imágenes desde dos puntos de vista distintos⁶⁴. Desde mediados del siglo XIX, Talbot fotografió numerosos objetos artísticos para su empleo en el estudio de la Historia del Arte, como fueron las tablillas del British Museum, que hizo servir para sus propias investigaciones sobre la escritura cuneiforme⁶⁵. Al mismo tiempo, Talbot instaba al Museo a emplear el medio para la documentación de sus obras y de sus actividades arqueológicas; iniciativa que el Museo adoptó a finales de la década de 1850. En la misma línea, en 1847 y 1848, se publica el libro de William Stirling, *Annals of the Artists of Spain*, considerado el primer libro de arte con reproducciones fotográficas, aunque éstas fueron tomadas de litografías y no de las obras originales. Las fotografías son obra del que había sido asistente de Talbot, Nicolaas Henneman.

En Francia, el Museo del Louvre comienza en 1855 a fotografiar sistemáticamente su colección de esculturas, con vistas a la creación de un catálogo y a la venta. También

63 En el caso de la fotografía digital, el soporte principal es el fichero digital, pero en el ámbito museográfico se trabaja con copias sobre papel.

64 *The Pencil of Nature* fue publicado en seis volúmenes, de 1844 a 1846, por Longman, Brown, Green & Longmans de Londres. La publicación contenía 24 calotipos originales y se considera el primer libro ilustrado con fotografías.

65 A pesar de la importancia que Talbot concedía a la fotografía para el conocimiento científico de distintas disciplinas, también defendió la capacidad expresiva de la misma. BRUSIUS, Mirjam, "William Henry Fox Talbot and the Variety of the Photographic Archive: Exploring Oxford's Photography Collections", *History of Art at Oxford University: a blog about History of Art & visual issues*, 19 de diciembre 2014. [29/11/16]. Disponible en: <https://oxfordarthist.wordpress.com/category/history-of-photography-2/>

el propio Estado promocionó proyectos para registro documental de obras de arte, algunos en una línea más cercana a la catalogación que a la difusión, como *La Mission héliographique*, creada en 1851 por la Administración Francesa de Bellas Artes para el registro de los monumentos históricos del país.

En España, dos de los principales fotógrafos del siglo XIX, Jean Laurent y Charles Clifford, llevaron a cabo una ingente labor de registro fotográfico de obras de arte, aunque el primero con un fuerte componente comercial. La empresa J. Laurent & Cía reprodujo innumerables objetos artísticos y monumentos, así como varias colecciones de iglesias y museos, incluido el Museo de Prado, teniendo su exclusividad de 1879 a 1890⁶⁶. Clifford, junto a su mujer Jane, llevaron a cabo el registro de las piezas del Tesoro del Delfín, adquiridas por el South Kensington Museum, y de la Real Armería⁶⁷.

Así, los primeros contactos de la fotografía con las instituciones de bellas artes tuvieron una finalidad de registro; desgraciadamente, ese mismo carácter documental fue utilizado en numerosas ocasiones como argumento contra la *artisticidad* de la fotografía. Por tanto, no deja de ser significativo que uno de sus primeros usos como registro de la realidad estuviera enfocado a la catalogación de obras de arte, una función que sigue cumpliendo hoy día.

3.1. Sobre la diversidad de entes que albergan la fotografía y la disparidad de soluciones adoptadas

Dos características intrínsecas de la fotografía son su versatilidad y su polivalencia; rasgos que influyen tanto en su presencia en distintos ámbitos de la vida social y cultural, como en la imposibilidad de aunarla, en su totalidad, bajo un mismo enfoque teórico. Su peculiaridad dificulta asir la esencia misma del medio, lo cual comporta las múltiples discordancias que existen a la hora de definir su valor. Su *valor*, en términos cualitativos, que no cuantitativos.

66 J. Laurent & Cía desarrolló el único ejemplo de grafoscopio que se conoce, un mecanismo rotatorio, con el que se visualiza una panorámica continua de la Galería Central del Museo del Prado, compuesta por 72 tomas, fue realizado en 1882 y 1883.

67 La fotografía también fue empleada para la realización de láminas para la ilustración de libros, como sucede con muchas de las que aparecen en *Recuerdo y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos antigüedades paysages, etc*, publicado en distintos volúmenes entre 1836 y 1865. Para ampliar la información consultar: SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*, «Summa Artis. Historia general del arte», vol. XLVII. Madrid: Espasa Calpe, 2001, pp. 108-109.

La presencia de material fotográfico en entes de distinta índole responde, igualmente, a su plurifuncionalidad, según la cual, puede abarcar usos y aplicaciones diversas, en las que se ven involucradas su significación documental, histórica, artística, etcétera, así como las funciones del organismo que la acoge. Se han dejado de lado en este estudio las empresas privadas que acojan fondos fotográficos con una finalidad de registro de sus actividades, con un carácter funcional, o aquellas cuyos archivos fotográficos están enfocados a ser rentabilizados, entre otras. El foco de atención se ha puesto en las instituciones públicas, o que dependan de organismos públicos, que cumplan funciones de recuperación y conservación, que suelen ir acompañadas de otras como la divulgación, centrándonos específicamente en las instituciones de carácter artístico. Al respecto, Sánchez Vigil, establece una clasificación de los centros públicos que acogen fotografía, según su tipología, en: archivos; bibliotecas y hemerotecas; institutos y fundaciones; museos, y otras instituciones (universidades, filmotecas, academias, consejerías, etcétera).

Independientemente del tipo de centro en que se custodia, toda gestión de material fotográfico debe abarcar los procesos de adquisición, selección, análisis, clasificación y difusión. Si bien, éstos están condicionados por los objetivos del organismo que los desarrolla y el tipo de usuario a quien van dirigidas. Estos factores son determinantes en la aplicación de una metodología a seguir en cada uno de los procesos mencionados, que deben adaptarse a cada caso y, por consiguiente, dar soluciones diversas.

Desde otro punto de vista, las distintas formas de trabajar con la fotografía por parte del centro receptor, deriva no sólo en una metodología específica, sino que afecta a la misma concepción de la fotografía. Su citada polivalencia y versatilidad comportan su capacidad de ser entendida desde múltiples perspectivas, que pocas veces son excluyentes entre sí. Es decir, la institución que custodia las obras es la que dictamina la tipología y la forma de entender unas piezas cuyos límites definitorios son difusos y, a veces, prácticamente inexistentes. Por poner un ejemplo, todos los fondos fotográficos conservados en una agencia de publicidad, según sus fines comerciales, independientemente de la calidad que algunos de ellos puedan tener como obra creativa. Dejando de lado los casos de explotación económica, las simples diferencias entre tratar a la fotografía exclusivamente como documento o como obra de arte son también perceptibles según la entidad en la que se aloja. A falta de instituciones dedicadas de forma concreta a la fotografía, se debe asumir este margen de error, en el que se crean

pequeñas fricciones, si bien la mayoría de los centros trabajan, cada vez más, procurando atender a esta singularidad.

Se puede citar el caso del MOMA de Nueva York, como ejemplo de un museo con la capacidad y los recursos suficientes para atender de forma específica al medio, si bien no está enfocado a abarcar toda la historia de la fotografía⁶⁸. Como precursor, cuenta con una de las colecciones de fotografía más importantes entre los museos de arte contemporáneo, y la experiencia de su departamento de fotografía es un ejemplo a la hora de determinar los mecanismos de actuación, que se coordinan con los distintos departamentos. La base de datos que emplea el MOMA, denominada The System Museum (TSM), se aplica en todo el Museo, teniendo cada departamento su propio manual de estilo, con un código propio, que permite adaptar la base de datos al vocabulario y las necesidades de cada tipo de material, según el departamento. De este modo, la fotografía es catalogada según sus propias exigencias⁶⁹. Hay que advertir que, incluso siendo uno de los museos con mayor dedicación a la fotografía, el MOMA no admite obra fotográfica en negativo, salvo excepciones, siendo la presencia de clichés marginal en su colección.

En España, uno de los ámbitos desde el que más se está trabajando para la dotación de una metodología específica en el tratamiento de la fotografía es el de los archivos, que son unos de sus principales custodios; más que los museos. El valor de la fotografía como documento gráfico es indiscutible y la determina como forma de expresión en sus diferentes usos. Por ello, su ingreso en los archivos ha planteado menos conflictos; mientras que la aceptación de la fotografía como patrimonio artístico se ha cuestionado hasta hace unas décadas y sólo es aplicable a determinadas piezas fotográficas, al menos desde la museología. De este modo, los esfuerzos realizados desde el campo de la archivística han conformado buena parte de los planteamientos de la fotografía como pieza material, así como su tratamiento y gestión, además de haber proporcionado una

68 Aunque no existen unos límites cronológicos, la obra fotográfica anterior a la década de 1920 es muy escasa en las colecciones del MOMA, teniendo una mayor proyección a partir de las vanguardias europeas.

69 El TSM es una base de datos que no es específica del MOMA, sino que la emplean distintas instituciones museísticas. Al igual que dentro del MOMA el TSM se adapta a cada departamento, también lo hace en las distintas instituciones en las que se emplea. Por ejemplo, el International Center of Photography (ICP), en Nueva York, también emplea el TSM, sin que el manual de estilo y los códigos tengan que ser los mismos que los empleados en el departamento de fotografía del MOMA. Así, las pautas de actuación no son comunes.

importante bibliografía, dentro del ámbito español. En consecuencia, se da una tendencia al tratamiento de la fotografía desde el lenguaje y las herramientas propiamente archivísticas. Esta generalización se encuadra únicamente en lo que atañe a la catalogación, y no se refiere a otros campos teóricos de la fotografía⁷⁰.

Las fricciones sobre la forma de tratamiento de la imagen, se plantean también cuando se intentan adaptar las pautas dictadas desde la archivística a la museografía. Extrapolándolo al tratamiento general de la fotografía, se concluye que las necesidades de las distintas instituciones que albergan fotografía conllevan una disparidad de soluciones, que inciden en la ausencia de homogeneidad en su tratamiento y la falta de acuerdo entre los distintos agentes y especialistas que trabajan en el medio fotográfico.

La Biblioteca Nacional de España es una de las instituciones que más empeño ha puesto en la conservación del medio, con Isabel Ortega, jefa del Servicio de Dibujos y Grabados, como impulsora de la colección de fotografía⁷¹. Aunque la presencia de obra fotográfica es más habitual en archivos, las bibliotecas han conservado libros con fotografía desde su invención, así como colecciones de retratos de hombres ilustres, que estuvieron en boga en el siglo XIX. Aun así, la misma Ortega comenta el recelo que despertó la compra de las primeras cajas de fotografía que hizo para la institución y cómo la trataban de *fetichista*. Una visión general motivada, en buena medida, por la consideración que se le da como imagen y no como fotografía. La conservadora también hace notar la diferencia entre el tratamiento de las piezas, por ejemplo, cuando los usuarios se permiten negligencias en la manipulación de fotografías que no harían con dibujos u otros materiales.

En la BNE uno de los principios que rigen la ordenación y el inventario de fotografía es el de procedencia, común también en los archivos. En los museos, no obstante,

70 Un buen ejemplo es el papel de Juan Miguel Sánchez Vigil y la bibliografía que ha publicado, enfocada muchas veces a una perspectiva historiográfica. La archivística en la gestión fotográfica se ejemplifica en que el Congreso *Archivos e industrias culturales*, celebrado en Girona en 2014, en el que se hizo coincidir la 2ª Conferencia Anual de Archivos, la 9ª Conferencia Europea de Archivos, y 13ª Jornades Imatge i Recerca del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge. Quiero remarcar que todas las generalizaciones son inexactas, y en esta se excluyen casos notables del tratamiento catalográfico del material fotográfico desde otras áreas del conocimiento.

71 La BNE acoge fotografía desde prácticamente su aparición pública en 1839, y a lo largo del siglo XIX y XX ingresan varios fondos. A partir de los años ochenta se da un impulso a la colección con el Archivo de la Guerra Civil Española, del Ministerio de Información y Turismo, en 1980; los fondos del estudio Amer-Ventosa en 1984, y en 1989 se hace un inventario de sus fondos, publicados en *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ediciones El Viso, D.L. 1989.

aunque éste también se siga, podría responder más al orden seguido en una exposición que al origen de las fotografías. Otra diferencia fundamental de la biblioteca respecto a los museos es que el acceso, tanto a la institución como al material, es más fácil en aquellas, siendo frecuentes los usuarios que buscan imágenes como documento o ilustración de algún trabajo. Hay que notar que en la Biblioteca Nacional, al igual que en los museos, la fotografía debe adaptarse a una base de datos que no responde exactamente a las necesidades del medio, sino que está pensada para el registro bibliográfico, en este caso, siendo éste un conflicto común en la inmensa mayoría de entidades que preservan fotografía. Así, la descripción de los fondos fotográficos depende principalmente de los mecanismos de catalogación del ente que los custodia, lo cual dificulta la aplicación de estándares descriptivos.

La petición que se viene debatiendo desde hace décadas sobre la creación de un museo estatal específicamente fotográfico, podría ayudar a establecer unos patrones de actuación mínimos, y poner en común cuestiones que hasta la fecha cada institución trata desde su propia perspectiva, sin el consenso necesario. Un buen ejemplo es el proyecto de una norma para la catalogación de fotografía en México, realizado por el Subcomité de Catalogación de Documentos Fotográficos, en colaboración con instituciones del ámbito cultural de muy distinta índole⁷². El propósito de la norma es establecer una línea de actuación concreta para los fondos de fotografía, común a cualquier institución que acoja este tipo de obra, si bien, en todo momento se hace notar que la adopción de los parámetros propuestos han de adaptarse a las posibilidades de la institución. En esta dirección parece apuntar el mencionado el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico. Iniciado en 2014, con la colaboración entre las Comunidades Autónomas y el Estado Español, ha sido pensado como instrumento de gestión para el *desarrollo de proyectos destinados a su investigación, conservación y disfrute público*, en el que se establecen *criterios y metodologías de actuación específica*⁷³. Si bien, su puesta en marcha, así como las previsiones de elaboración de un manual de buenas prácticas, entre otras, se prevé que sean aplazadas, a falta de recursos económicos.

72 *Proyecto de norma mexicana: PROY-NMX-2014: Documentos fotográficos – lineamientos para su catalogación*. [05/12/16]. Disponible en: <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/centro-de-la-imagen/acervo/descarga/proyecto-de-norma-mexicana.pdf>

73 *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*, 2015, *op. cit.*, p. 5.

3.2. Problemática de la inclusión de la fotografía en los mecanismos de tratamiento de obra de los museos

En España, los esfuerzos de los fotógrafos para la puesta en valor de la fotografía, a partir de la década de 1970, supuso, dos décadas más tarde, que los museos empezaran a tomar conciencia de la necesidad de ponerse al día, tanto en la conformación de colecciones de fotografía como en su tratamiento específico.

La falta de formación y el desconocimiento de las características propias del objeto fotográfico, unido a la ausencia de un desarrollo teórico sobre su gestión, provocó que su incorporación se hiciera de forma más o menos improvisada, sin contar muchas veces con los recursos idóneos. Uno de los aspectos en que ha repercutido esta ausencia de especialización es en la catalogación del objeto fotográfico.

La tradición de las Bellas Artes en las concepciones y mecanismos de actuación de los museos

La configuración y los mecanismos de actuación de los museos actuales distan mucho de la idea tradicional de los museos de Bellas Artes del siglo XIX. Las instituciones han ido asumiendo las nuevas concepciones artísticas, acompañadas de nuevos discursos expositivos y el cambio en la relación entre el espectador y la obra. No obstante, se siguen percibiendo algunos conceptos heredados de su modelo tradicional. De hecho, la aplicación de la llamada *nueva museología*, en la línea de crear colecciones más democráticas en cuanto al rango de los objetos que se custodian y la mayor participación de la comunidad, apenas ha sido aplicada en los museos públicos españoles, al menos en aquellos enfocados desde una perspectiva artística.

Originariamente, el concepto de las Bellas Artes implicaba la aceptación de la existencia de unas Artes Mayores y otras, llamadas Artes Menores, con la consecuente jerarquización de las disciplinas artísticas. Aunque hace más de un siglo que las vanguardias artísticas rompieron con la idea de subordinación de las manifestaciones artísticas, las instituciones museísticas no han sido la punta de lanza en la asimilación equitativa de las distintas expresiones. La tradición cultural y artística en España ha tendido al conservadurismo, a pesar de los ingentes esfuerzos que se han hecho por modernizar los distintos mecanismos vinculados a las artes.

Aunque la aceptación de la fotografía como *objeto museable* es prácticamente

unánime, existe una problemática intrínseca entre el concepto de las Bellas Artes y la fotografía, al anular esta última el concepto de unicidad, al que tradicionalmente se ha vinculado el *aura* de las obras de arte. Esa *aura* de sacralidad ha sido confundida con la condición de *único* de las llamadas Artes Mayores; la prueba más evidente de la superación de esta dependencia podría ser cualquier grabado de Goya, por poner un ejemplo indiscutible. Dejando de lado el *aura*, que bien podría ser objeto de un estudio en sí mismo, el concepto de *exclusividad*, a falta de unicidad, sigue prevaleciendo a la hora de valorar un objeto artístico (ahora sí, en términos cuantitativos). Muestra de ello es la práctica de seriar la fotografía, impuesta por el mercado del arte con claros fines comerciales, en un absurdo de querer desposeerla de su capacidad reproductiva⁷⁴. Pese a que deberían darse por superadas estas cuestiones, en un primer momento, influyeron en la recepción de la fotografía en los museos, provocando cierto rechazo.

Por otro lado, la fina línea, a veces inexistente, entre la significación de la fotografía como documento gráfico o como pieza creativa, sumado al gran interés que ha despertado la fotografía en los últimos años, provoca que no puedan fijarse unas pautas que determinen qué fotografía es susceptible de ser *museable*. De hecho, se puede presentar el caso de que, dentro de un mismo museo, la división entre la obra fotográfica que se alberga en las colecciones y la que forma parte de su archivo, responda a las circunstancias de ingreso del material en la institución, más que a un criterio estable.

Generalmente, los museos de arte acogen obra fotográfica en positivo, de autores reconocidos y en número limitado, lógicamente variable, pero en cualquier caso una cantidad alejada de lo que supondría la conservación del fondo íntegro de un autor. A diferencia de los archivos que han sido los principales destinatarios de fondos fotográficos completos y cuya capacidad de gestión es más ágil que la de un museo⁷⁵. Comúnmente,

74 El concepto de tiraje que se ha aplicado a la fotografía viene del grabado, técnica en la que tiene un sentido, porque las planchas se deterioran. Pero el cliché fotográfico es infinitamente reproducible y parece ilógico no aprovechar esa capacidad, que es el origen mismo de la técnica. Esta idea de numerar las fotografías viene dado por una pretensión de *augmentar el valor*, artificialmente, del objeto fotográfico, especialmente desde el mercado del arte y las galerías, pero no aporta nada a la pieza, más allá de un exclusivismo mercantil.

75 También las bibliotecas son habituales receptoras de fondos fotográficos. La Biblioteca Nacional de España, ya mencionada, es un buen ejemplo, que además nos ilustra las distintas soluciones que se adaptan según las características de cada caso. Hay fondos, como el de Juan Gyeses, en los que todos los clichés se catalogan conjuntamente como un único objeto. Mientras tanto, las fotografías del siglo XIX se catalogan individualmente, en la mayoría de casos, siendo algo más excepcional en aquellas del siglo XX, que siguen el principio de procedencia a la hora de catalogarse en conjuntos. Se trata de una cuestión de ahorrar recursos, ya que la cantidad de material genera un problema de

un museo de arte no se plantea recibir un fondo fotográfico completo por cuestiones de recursos, tanto espaciales como humanos y porque los mecanismos de actuación y de gestión del material con el que trabaja, habitualmente, no están preparados para el ingreso de grandes cantidades de piezas. Un museo difícilmente puede afrontar la recepción de, por ejemplo, 10.000 objetos, un número que no es muy alto para un fondo de fotografía, compuesto, además, de materiales de diversas características, como clichés y copias en distintos formatos⁷⁶.

Los museos no acostumbran a albergar clichés, aun siendo éstos la obra fotográfica original. Desde hace un tiempo, se viene prestando una mayor atención al medio como objeto y a la conservación de los clichés, que en otras épocas han sido directamente desechados, si bien los museos de arte no son los organismos más apropiados para asumir esta tarea. Las características materiales y visuales, así como los formatos de los negativos, especialmente los de 35 mm., no son los idóneos para su exhibición, que es uno de los principales mecanismos de un museo para la transmisión de conocimiento a la comunidad. Además de la ya mencionada falta de adecuación de sus sistemas de ingreso para la recepción de grandes cantidades de material. Incluso en el MOMA, que dedica ingentes recursos a su departamento de fotografía, la presencia de negativos en sus fondos es excepcional.

Por último, como ya se ha indicado, en todo momento se está haciendo referencia a instituciones museísticas de carácter multidisciplinar, en las que no se da el grado de especialización que tiene una institución dedicada a una disciplina única. Ello, puede comportar que no se conozcan en profundidad la terminología específica de los procedimientos, a la hora de catalogar, por ejemplo. En el caso de la fotografía, esta circunstancia se acusa por su exclusión en la formación tradicional. El ideal se proyecta en un equilibrio entre las posibilidades del museo y la dedicación que todas las piezas que aloja merecerían tener, procurando un mínimo de especificidad en el tratamiento de todas ellas.

Estas cuestiones, al igual que otras que se plantean respecto a la catalogación, no

gestión para cualquier tipo de entidad, no sólo para los museos. Al mismo tiempo, cuando se cataloga en conjunto hay que ser más exhaustivo en las descripciones, para que sean capaces de dar respuesta conveniente a las búsquedas.

76 Resulta necesario advertir que estas cuestiones no se contradicen con la conveniencia de mantener la integridad de cualquier fondo histórico. Por regla general, los museos no extraen aquellas piezas que les interesan de un fondo completo, sino que suelen ser copias que han entrado en el mercado del arte.

tienen una única respuesta. Cada institución debe asumir la potestad de considerar qué obras son las más apropiadas para la construcción de un discurso de la historia cultural, según sus propios parámetros. No obstante, cada vez parece menos acertado el dejar a la fotografía al margen de estos discursos.

LAS COLECCIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO Y SUS FONDOS FOTOGRÁFICOS

Para entender la pertinencia y el lugar que ocupa la Colección de Fotografía dentro del Museo de Bellas Artes de Bilbao, es imprescindible contextualizarla y vincular las peculiaridades de su formación con otras de la institución en la que se inserta. Con este fin, se trazará un esbozo de la historia del Museo y de la totalidad de sus colecciones, prestando una mayor atención a los conjuntos que coinciden cronológicamente con la fecha de los fondos fotográficos conservados en el Museo, es decir, posteriores a finales del siglo XIX.

Asimismo, es imprescindible entender las circunstancias y las formas mediante las cuales se introdujo la fotografía en el Museo, que nos dan la clave de su presencia en la institución y del carácter de la Colección fotográfica. Se hará un breve recorrido por las exposiciones fotográficas de los años ochenta y noventa, como parte de la política que propició la donación de buena parte de los fondos que hoy se conservan en el Museo. En segundo lugar, se describirán los fondos que conforman la Colección de Fotografía y las condiciones de su ingreso en el Museo.

1. La creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao y la formación de sus colecciones

1.1. Introducción histórica al Museo de Bellas Artes de Bilbao

El Museo de Bellas Artes de Bilbao es fruto de la fusión del anterior Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno. Ambos nacieron en un momento de florecimiento cultural, que tuvo lugar en la ciudad de Bilbao, desde principios del siglo XX hasta los años 30, y dieron respuesta a las demandas y aspiraciones artístico-culturales de una sociedad que había experimentado una rápida modernización en las décadas anteriores⁷⁷.

La fuerte industrialización y el desarrollo económico que se había dado en la región a partir del último tercio del siglo XIX, supusieron el surgimiento de una adinerada y poderosa burguesía local, y una apertura hacia Europa, promovida por el comercio con el

⁷⁷ También se crearon en Bilbao el Museo Arqueológico de Vizcaya y Etnográfico Vasco, inaugurado en 1921, y el Museo de Reproducciones, en 1928.

exterior, en el que se basaban buena parte de las actividades económicas, llegando a ser el puerto de Bilbao el segundo en actividad del Estado. Este contexto económico y social se vio acompañado por un importante auge cultural y artístico, que ya en el siglo XIX se manifiesta en el nacimiento de las Exposiciones Provinciales de Vizcaya, la creación de la Escuela de Artes y Oficios en 1879, y la concesión de pensiones a artistas, que con el cambio de siglo tuvieron como destino París, la nueva sede de la modernidad artística. En este escenario, es decisivo el papel de aquellos artistas vascos que, a finales del siglo anterior, habían entrado en contacto con las tendencias contemporáneas modernas, como Ignacio Zuloaga, Adolfo Guiard, Anselmo Guinea, Darío de Regoyos o Francisco Durrio. La influencia de estos autores en la vida artística bilbaína supuso un empuje a la renovación que tendría lugar a principios del siglo XX, con una nueva generación de autores que se propusieron modernizar y dinamizar el panorama artístico-cultural de Bilbao, convirtiendo a la Villa en uno de los principales focos de actividad artística del panorama español.

A principios del siglo XX, entre los hitos de esta dinamización, cabe citar las Exposiciones de Arte Moderno (se llevaron a cabo seis entre 1900 y 1910), creadas con el fin de dar a conocer y promocionar las nuevas tendencias que se estaban desarrollando, frente al conservadurismo y el estancamiento de los Salones Nacionales de Bellas Artes y las prácticas artísticas amparadas por parte de los organismos oficiales. También fue esencial la Asociación de Artistas Vascos, que nace en 1911, con un mayor protagonismo de artistas jóvenes. La Asociación fue la organizadora e impulsora, con el apoyo de Juan de la Encina y la financiación de la Diputación Provincial, de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura, celebrada en Bilbao en 1919, otro de los hechos clave en el acontecer artístico de la época. La Exposición Internacional estuvo enfocada a presentar las tendencias artísticas más actuales del momento, y en ella, junto a artistas vascos y españoles, participaron otros internacionales, representantes de las novedades estéticas del París de la época. La buena acogida por parte del público y las críticas favorables a nivel estatal que tuvo la muestra, influyeron notablemente en una mayor aceptación de los nuevos lenguajes artísticos⁷⁸. Junto a estas iniciativas, una de las constantes demandas

78 Entre los artistas vascos participantes destacan Ignacio Zuloaga, Alberto Arrúe, Juan de Echevarría, Darío de Regoyos, Valentín y Ramón de Zubiarurre, y Aurelio Arteta. En la participación española encontramos a Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz, Julio Antonio (Julio Antonio Rodríguez Hernández) y Pablo Picasso, con una notable representación catalana: Anglada Camarasa, Joaquim Mir, Isidre Nonell, Santiago Rusiñol, Joaquín Sunyer, Ricard Canals y Pere Borrell. A nivel internacional destacan Paul Gauguin, Claude Monet, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Mary Cassat, Charles Cottet, Albert

por parte de los artistas, críticos e intelectuales, era la creación de instituciones museísticas que formaran parte de un entramado artístico permanente y estable, y que ofrecieran a la ciudadanía una fuente de conocimiento y difusión artístico-cultural, que se vio materializada, como ya se ha adelantado, con la creación del Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno.

El primer Museo de Bellas Artes fue fundado por la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Bilbao, mediante la creación de un Patronato el 5 de septiembre de 1908, aunque su apertura al público no se da hasta 1914, inaugurándose oficialmente el 8 de febrero de aquel año⁷⁹. Su primera ubicación ocupaba tres salas del antiguo Hospital Civil de Achuri, donde también se emplazaba la Escuela de Artes y Oficios de la Villa. Los primeros fondos con los que contó la institución provenían, principalmente, de donaciones. De hecho, la colección de arte particular de Laureano de Jado, con más de 300 piezas, fue fundamental para la concreción del proyecto del Museo. Otras donaciones remarcables fueron la de Antonio de Plasencia, la de Juan Carlos Gortázar o la de Manuel Losada, quien fue director del Museo desde 1913 hasta 1949⁸⁰. Las otras fuentes principales que proveyeron de obra al Museo fueron los dos organismos fundadores, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Bilbao, que cedieron a la nueva institución piezas de su propiedad o de entes vinculados a los mismos, como la Casa de Juntas de Guernica o el Consulado de Bilbao.

El Museo de Arte Moderno empezó a gestarse en 1922, ante la práctica ausencia de obra moderna en el Museo de Bellas Artes, claramente enfocado a períodos artísticos pasados, y bajo el auspicio de la actividad de la Asociación de Artistas Vascos y el éxito que supuso la Exposición Internacional de 1919. Al igual que el anterior, se debió a una moción en la Diputación Provincial, esta vez por parte de Lorenzo Hurtado de Saracho, quien también había sido uno de los impulsores del Museo de Bellas Artes. Su creación estuvo respaldada, al igual que el Museo de Bellas Artes, por el Ayuntamiento de la Villa, y para su inauguración, el 25 de octubre de 1924, fueron habilitadas cuatro salas de la Biblioteca y Archivo Provincial. Con esta nueva institución, se pretende dar cabida a las

André, Henri Le Sidaner, Emile-René Ménard, Paul Sérusier o Kees Van Dongen.

79 La primera propuesta de creación del Museo había sido en 1902, por parte del diputado José Cruceño. El arranque definitivo en su creación se dio en 1907, con una moción presentada por el presidente de la Diputación Provincial, Alfonso de Urquijo.

80 Manuel Losada también fue director del Museo de Arte Moderno de Bilbao en dos ocasiones: la primera, en 1927, al dimitir Arteta, y en 1933, para cubrir una excedencia del mismo.

expresiones artística contemporáneas, con el firme objetivo de apoyar aquellas propuestas más innovadoras, como se explicita en el preámbulo del reglamento del Museo, según el cual

*... debe, ante todo, tener un caracter [sic.] constante de contemporaneidad [...] mantendrá en todo tiempo una decidida preferencia por lo que se han llamado escuelas de vanguardia, sin olvidar, claro está, aquellas manifestaciones que por su calidad merezcan ser recogidas...*⁸¹

Entre los fondos con que contó el nuevo Museo, están las obras que la Diputación había adquirido en la Exposición Internacional de 1919, de autores como Hermen Anglada Camarasa, Isidre Nonell y Ricard Canals, y de los franceses Mary Cassat, Paul Gauguin, Henri Le Sidaner, Charles Cottet y Paul Sérusier, que aportaron una presencia de artistas internacionales, inédita en las colecciones públicas españolas. La institución también se nutrió de obras de artistas vascos: en un primer momento, de aquellas segregadas del Museo de Bellas Artes, y en los años siguientes, de las adquisiciones resultantes de las Exposiciones de Artistas Vascongados, organizadas por el Museo en 1926, 1932 y 1933. También las donaciones y otras adquisiciones por suscripción pública, proporcionaron al nuevo Museo piezas que engrosaron sus fondos.

Durante la Guerra Civil, las obras del Museo de Bellas Artes fueron almacenadas en el Depósito Franco del Puerto de Bilbao, mientras que las del Museo de Arte Moderno fueron expatriadas. Al término de la contienda ambas colecciones fueron reunidas. En 1945, el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno inauguraron un nuevo edificio construido *ad hoc*, que constituye la fábrica original del actual Museo⁸². Las nuevas instalaciones fueron ocupadas por el Museo de Bellas Artes en la planta baja, y el Museo de Arte Moderno en la primera. Se ha considerado el año 1945, como la fecha de la unión efectiva de ambas instituciones, ya que, a partir de este momento, compartieron espacio y director, aunque mantuvieron su denominación individual durante más de dos décadas⁸³.

81 *Reglamento del Museo de Arte Moderno*, 28 de mayo 1923, [p. 1].

82 El trazado original del edificio corresponde a los arquitectos Fernando Urrutia y Gonzalo Cárdenas. Posteriormente, fue ampliado por los arquitectos Álvaro Libano y Ricardo Beascoa, finalizando las obras en 1970. Una década después, vuelve a hacerse una intervención sobre el edificio, en la que se habilitan nuevos espacios. La última reforma, a la que responde la actual fisionomía del Museo, fue emprendida en 1996, cuando se abre un concurso que gana un grupo de arquitectos encabezado por Juan Uriarte y compuesto por Borja Arana, José Ramón Foraster y Borja Pagazaurtundua. El Museo volvió a abrir sus puertas en 2001. La última reforma del edificio prevista es para el verano de 2018.

83 La *refundición* definitiva y oficial de los museos fue aprobada en 1970. Ya en 1927 hubo un intento de unificar ambos museos, con el fin de abaratar costes, que fue camuflado bajo una feroz crítica por parte

En cuanto al modelo de gestión del Museo, cabe añadir su constitución como Sociedad Anónima, en 1986, una forma jurídica novedosa en este tipo de organismos. En 1991, el Gobierno Vasco se suma como propietario de la institución, junto a la Diputación y el Ayuntamiento⁸⁴.

1.2. Las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao

Sobre la conformación de las colecciones del Museo de Bilbao, ya se ha aludido sucintamente a la constitución de los fondos con los que ambos museos primigenios abrieron sus puertas. Fue en esos primeros momentos en los que se definen algunas de las particularidades que se han mantenido hasta hoy y que han configurado el perfil de las colecciones actuales. Una de las peculiaridades propias del Museo, es el importante papel tomado por parte de la sociedad vizcaína. Por un lado, los propios artistas vascos colaboraron de forma activa, implicándose desde el mismo proceso de creación de los museos. Muestra de ello es la constante participación de la Asociación de Artistas Vascos y de sus miembros, también de forma independiente, en las actividades y la gestión, durante la etapa inicial de las instituciones. De hecho, sus primeros directores, Arteta y Losada, fueron pintores comprometidos con la difusión y la dinamización del arte. Pero, además, la afinidad por parte de la sociedad bilbaína se ha visto reflejada en una inestimable labor filantrópica de particulares, benefactores del Museo, que a lo largo de los años han realizado numerosas cesiones, en forma de donaciones, legados y depósitos, que han sido esenciales en la creación de las colecciones. No olvidemos que la colección particular de Laureano de Jado, junto a la de otros particulares, constituía el grueso de las primeras colecciones del Museo de Bellas Artes. Con posterioridad, las aportaciones realizadas por parte de la ciudadanía han sido una constante en el crecimiento de los fondos del Museo.

del Ayuntamiento de Bilbao hacia la gestión de Aurelio Arteta (primer director de la institución), que provocó su dimisión y la de la Junta del Patronato, así como la reacción por parte de artistas e intelectuales de la época, sobrepasando el ámbito bilbaíno, y derivando en una oposición a las políticas artístico-culturales de la Dictadura de Primo de Rivera. Arteta volvió a dirigir el Museo de Arte Moderno durante el período de la II República. Tras la Guerra Civil, Manuel Losada es el director de ambos museos hasta 1949, al que le siguen Crisanto de Lasterra, hasta 1973; Javier de Bengoechea, hasta 1982; Jorge de Barandiaran, de 1983 a 1996; Miguel Zugaza, hasta 2002, y nuevamente en 2018, y Javier Viar, del 2002 al 2018.

84 El Museo de Bellas Artes de Bilbao siempre ha sido independiente de las instancias estatales, algo singular.

El otro medio principal de obtención de obras ha sido las aportaciones de los órganos a los que pertenece la institución. Las adquisiciones y cesiones del Ayuntamiento de Bilbao y Diputación Provincial (hoy Diputación Foral de Bizkaia) han ido engrosando a lo largo de los años la relación de piezas que custodia el Museo. A partir de 1991, también el Gobierno Vasco hace nuevas aportaciones como propietario del mismo. Además, el propio Museo ha comprado obra por cuenta propia.

Actualmente, las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao se componen de más de 10.000 piezas de distintas disciplinas artísticas, entre las que destacan la pintura, la escultura, las artes aplicadas y los diferentes tipos de obra sobre papel (dibujos, grabados y fotografía), pudiendo encontrar también algunos ejemplos de obra multidisciplinar e instalaciones. La cronología que abarca las obras comprende desde el siglo III a.C. hasta la actualidad, ofreciendo un amplio panorama histórico-artístico.

En cuanto al ámbito territorial de las colecciones, hay una clara predominancia del arte español, que se inicia con una representación de varias escuelas románticas regionales y discurre a través del tiempo. No obstante, el recorrido trazado dentro de las colecciones por la Historia del Arte Español no siempre es regular, según el período, aunque sí ofrece una variedad de la producción de cada momento, así como piezas notables de algunos de sus autores clave. Entre los artistas representados en el Museo destacan nombres como el de Alonso Sánchez Coello, José de Ribera, Francisco de Herrera, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Zurbarán o Juan Carreño de Miranda. En esta nómina de maestros, el paso a la Edad Contemporánea lo protagoniza Francisco de Goya, de quien el Museo conserva dos preciados retratos y las cuatro ediciones de estampas que editó el artista zaragozano.

A partir del siglo XIX, junto a los artistas españoles, se hace más significativa la presencia de artistas vascos en las colecciones del Museo, tomando un protagonismo mayor, en consonancia con la madurez que el arte vasco fue adquiriendo en la segunda mitad de la centuria. Así, en paralelo a obras de Federico de Madrazo, José María Esquivel o Joaquín Sorolla, se puede apreciar a los ochocentistas vascos, como Eduardo Zamacois, Anselmo Guinea o Ignacio Zuloaga. Avanzando cronológicamente, encontramos aquellos autores que, a partir de un lenguaje postimpresionista o en relación con las primeras vanguardias, desarrollan nuevas propuestas artísticas en distintas direcciones más o menos personales, con el común denominador de alejarse de los presupuestos academicistas, ya esgrimido por la generación anterior de artistas, y

acercándose a nuevas concepciones estilísticas. Esta renovación artística se ve reflejada en el Museo de Bilbao por autores como Isidre Nonell, Joaquim Sunyer, José Gutiérrez Solana, Daniel Vázquez Díaz, María Blanchard, Óscar Domínguez o Josep Togores, entre otros, que representan las distintas vías expresivas que fueron exploradas por los artistas españoles más cercanos a la modernidad. En consonancia con éstos, toman protagonismo los autores vascos coetáneos, aquellos mismos que participaron del resurgir artístico en la ciudad de Bilbao, con la Asociación de Artistas Vascos, y que acoge a una larga nómina de artífices como Francisco Iturrino, los hermanos Arrúe, Aurelio Arteta, Julián de Tellaeché, Antonio de Guezala, etcétera, o Nicolás de Lecuona, en una línea más claramente vanguardista.

Pasada la Guerra Civil, volvemos a encontrar en las colecciones del Museo a algunos de los autores más representativos de las corrientes que buscan romper con el conservadurismo oficial de la Dictadura, con distintos planteamiento e idearios estéticos. Desde los trabajos colectivos de Equipo 57 y Equipo Crónica, hasta la vertiente informalista, con Antoni Tàpies o Manolo Millares, en paralelo a Jorge Oteiza o Eduardo Chillida, que trabajan en torno a la identidad vasca, a partir de la exploración de lenguajes propios. Más allá de los ejemplos clave aquí citados, las colecciones del Museo se nutren de una surtida variedad de obras que conforman y sustentan una narración de la Historia del Arte Español que llega hasta nuestros días.

Esta base estructural de arte español y vasco sobre la que se apoyan las colecciones del Museo de Bilbao, está acompañada por notables ejemplos de arte internacional, que ayudan a contextualizar el grueso de las colecciones y aporta una perspectiva más amplia. Excepcional es la presencia de las escuelas flamenca y holandesa de los siglos XV al XVII, en la que destacan nombres como Jan Gossaert, Jacob I. Van Ruisdael, Ambrosius Benson, Pieter F. de Grebber, Martin de Vos, Jacob Jordaens, Antonio Moro y Anton Van Dyck, que conforman una importante colección de arte de los Países Bajos. También encontramos de forma más modesta, la presencia de la escuela italiana, de la que destaca una obra de Bernardo Bellotto y otra de Orazio Gentileschi, entre otras de gran calidad. Asimismo, se cuenta con representantes de la escuela francesa, aunque de forma más puntual.

La presencia extranjera vuelve a destacar, dentro del itinerario de las colecciones, en el cambio de siglo XIX al XX, con Paul Gauguin, Mary Cassatt, Paul Cézanne, Henri Le Sidaner y Paul Sérusier, para pasar a las obras ya plenamente vanguardistas de Jean

Metzinger y Robert Delaunay, hasta llegar a la obra tardía de Fernand Léger y Joaquín Torres García, entre otros. En época posbélica, el ámbito internacional está protagonizado en el Museo de Bilbao por Francis Bacon, que nos introduce en la postmodernidad, al que se suman piezas de Henri Michaux, Bram van Velde, Ronald B. Kitaj, Peter Blake y Marcus Lüpertz, hasta la actualidad. Aunque no se ha descrito íntegramente la presencia internacional en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, debe advertirse que es difícil hilar un discurso lineal a partir de las obras de los artistas internacionales en sus fondos, debiendo entender éstas como un complemento que enriquece las colecciones, pero que no constituyen la principal línea de actuación de la institución.

Como se puede apreciar, una de las peculiaridades del conjunto de obras que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao es su insólita heterogeneidad, que aporta una variada visión del arte, aunque desigual, al ofrecer obras de excepcional valor dentro de determinados marcos cronológicos y territoriales. Esta falta de homogeneidad está constituida por piezas que aportan un valor añadido al conjunto, sin que ello conlleve una desarticulación de las colecciones, sino que al contrario, se integran con el resto de obras. En esta característica interviene la importancia de las donaciones y los legados como fuente para engrosar las colecciones, que definieron y marcaron algunas de las vías de desarrollo posteriores, que fueron afianzadas con adquisiciones del Museo.

Un buen ejemplo de este proceder es la citada colección de las escuelas flamenca y holandesa, de los siglos XV al XVII, que custodia el Museo. Su gestación vino dada por las piezas aportadas mediante distintas donaciones, en primer lugar, las provenientes de la colección particular de Laureano de Jado y la de Antonio de Plasencia, a las que se suman las aportaciones de Horacio Echevarrieta, en 1919, y la colección de José Palacio, legada por María Arechavaleta, en 1953-1954. Así la formación de una de las colecciones más relevantes que conserva el Museo es, en principio, circunstancial. Pero, además, ésta ha sido desarrollada y completada por las adquisiciones realizadas por el Museo o las entidades propietarias, que han sabido seguir las líneas iniciadas por las donaciones de particulares. Este caso no es único, sino que ejemplifica el característico proceso de constitución de los fondos del Museo. Igual de circunstancial fue la entrada al Museo de las obras de Gauguin, Cassat, Sérusier y Le Sidaner, adquiridas por la Diputación en la Exposición internacional de 1919. También procedentes de esta exposición encontramos otras obras, que fueron adquiridas en su momento por particulares y cedidas a la institución, como el *Retrato de la condesa de Mathiu de Noailles*, de Ignacio Zuloaga,

donada por Ramón de la Sota, el mismo año de 1919. Otra donación digna de mención, por su rareza, es la colección José Palacio de arte japonés, principalmente del período Edo, de los siglos XVII y XIX, y que ha sido considerada como uno de los conjuntos más importantes de objetos japoneses en Europa.

Los casos que aquí se han presentado, pretenden poner en valor la relevancia del papel jugado por parte de la sociedad en el devenir del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Al respecto, también hay que señalar, como factor fundamental de estas contribuciones, el fenómeno del coleccionismo particular. Aunque no ahondaremos en la cuestión por sobrepasar los límites de este estudio, sí es reseñable que buena parte de la acaudalada burguesía vizcaína, surgida del crecimiento industrial, estuvo imbuida por un cierto carácter filantrópico, que se reflejó en su interés por la cultura y el arte; circunstancia a la que se sumaron las constantes relaciones comerciales con Europa, que proporcionaron un conocimiento de las tendencias que se estaban desarrollando en el continente. A colación de esta reflexión, es interesante citar las palabras que Antonio de Plasencia, en nombre de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes, remitió al Ayuntamiento de la Villa advirtiéndole de la circulación de obras de gran interés artístico en los mercados europeos en unas *condiciones accesibles*. Se trataba de obras devaluadas debido a las penosas circunstancias de la I Guerra Mundial, y Plasencia exhortaba a la concesión de una partida económica extraordinaria para la adquisición de obras con destino al Museo. El Ayuntamiento no dio respuesta a la petición, perdiendo una oportunidad excepcional para el Museo, aun siendo a costa de las ruinosas condiciones en las que se hallaba Europa⁸⁵. Este comentario nos permite conjeturar sobre la posibilidad de que algunos coleccionistas particulares vizcaínos aprovecharan las circunstancias para adquirir piezas de arte y que, finalmente, estas obras terminaran en el Museo mediante su posterior cesión. Aunque, como se ha dicho, se trata de una hipótesis de la que no se disponen datos ni documentación.

Por último, volviendo a hacer hincapié en la implicación del Museo de Bellas Artes de Bilbao con la sociedad vizcaína. Es importante, para entender la idiosincrasia de la institución, tener en cuenta que fue un Museo creado por iniciativa de la sociedad y con el principal objetivo de que fuera una fuente de conocimiento y disfrute para la población.

85 El escrito fue divulgado por la publicación periódica *Euskadi*, 25 de abril 1917, y está parcialmente transcrito en CHAPA, Álvaro, *La vida cultural de la Villa de Bilbao: 1917-1936*, «Colección Es». Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, Área de Cultura y Turismo = Bilboko Udala, Kultura eta Turismo Saila, 1989, pp. 105-106.

Del mismo modo que los ciudadanos han sido sujetos activos en el desarrollo de la institución, el Museo está principalmente enfocado a servir de medio e instrumento artístico a la sociedad vizcaína, que sigue siendo el sujeto principal a quien se dirigen sus políticas. El Museo de Bilbao mantiene una apuesta firme por ser el representante de las manifestaciones artísticas que se dan en el País Vasco y en España, y desarrolla una línea expositiva y de gestión con vistas a la población más cercana. Si bien, en los últimos años, su discurso ha ido ampliándose y abriéndose a nuevos sectores, como consecuencia del nuevo modelo económico postfordista, que promueve políticas de desarrollo cultural y artístico vinculadas a la explotación económica y al sector terciario. Así, no se puede negar que el Museo de Bellas Artes de Bilbao también participa del circuito expositivo dominado por el fenómeno de masas, bajo la inercia del Museo Guggenheim, pero ello no comporta, por el momento, descuidar a la comunidad en el que se integra.

2. La Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao: formación y características de un conjunto heterogéneo

La entrada de obra fotográfica en las colecciones del Museo de Bilbao fue acompañada de una ingente actividad expositiva. A partir del año 1980, se suceden varias exhibiciones temporales dedicadas a autores y colectivos que habían trabajado con la fotografía como medio de expresión. Estas muestras supusieron la apertura de la institución a una concepción de la fotografía como medio vehicular de la acción creativa. Junto a la oferta expositiva se inaugura, a partir de 1982, la Colección fotográfica, convirtiéndose con ello, en una de las instituciones museísticas precursoras en prestar una atención específica al medio⁸⁶. Si bien el proyecto de conformar una colección sólida y de amplio alcance no se consolidó.

2.1. Las exposiciones de obra fotográfica en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

A principios de la década de 1980, tiene lugar la inserción de la fotografía como pieza expositiva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Estas muestras coinciden,

⁸⁶ En realidad, el Museo tiene obra fotográfica desde 1981, cuando las obras del fondo *Cinco años de prensa gráfica* quedaron en la institución, tras la muestra, pero en aquel momento no hubo una conciencia de que las piezas formaran parte de las colecciones del Museo.

cronológicamente, con las primeras exposiciones dedicadas a la fotografía en el ámbito español, que se dieron como fruto de la recuperación histórica y como parte del proceso de reivindicación del medio.

En las salas del Museo de Bilbao, las exhibiciones de autores españoles se combinaron con las de fotógrafos extranjeros. La primera fue la individual de Pedro Zarrabeitia, fotógrafo bilbaíno contemporáneo en 1980, y de 1980 a 1983 se organizan cuatro exposiciones de obra fotográfica, una al año. Tras esta tímida presentación, se da una etapa en que la difusión del medio ocupa un espacio constante en el calendario expositivo del Museo, pasando a contarse entre cuatro y seis exposiciones anuales dedicadas a la fotografía. Entre ellas, tienen cabida desde los fotógrafos históricos hasta los actuales, abarcando distintos ámbitos territoriales. En su conjunto, las exposiciones presentadas durante dicha década y buena parte de la siguiente, ofrecen a la sociedad vizcaína una encomiable introducción al conocimiento de la Historia de la Fotografía, incluyendo algunas exposiciones enfocadas a difundir nociones generales sobre la materia como, por ejemplo, *Fotografía como medio*, en 1985.

Las exhibiciones de fotografía internacional, entre las que predominaron las de carácter histórico, eran muestras itinerantes organizadas por otros organismos. Encontramos las dedicadas a los maestros fotógrafos del siglo XIX, como Henry Peach Robinson en 1989; Nadar en 1992, o William Henry Fox Talbot en 1993. También aquellos fotógrafos que iniciaron su actividad en la primera mitad del siglo XX y la desarrollaron durante buena parte del mismo, como Manuel Álvarez Bravo en 1985; François Kollar en 1991; Martín Chambi en 1992; Robert Capa en 1992, o August Sander en 1993. Exposiciones dedicadas a movimientos de vanguardia, como *Fotografía futurista italiana* 1984, y *Fotografía en la época de Weimar* en 1994. Acercándonos a generaciones más jóvenes, sobresalen las muestras de Joel-Peter Witkin en 1988; Graciela Iturbide en 1992, y John Davies en 1994⁸⁷. También tendrán su espacio los artistas menos consagrados, con dos muestras colectivas dedicadas a la fotografía *actual*, una de Quebec y otra japonesa, ambas en 1986.

De ámbito español, destacan dos de las exposiciones que han sido claves en la historiografía y el estudio de la fotografía estatal: se trata de *Idas y caos*, expuesta en

87 John Davies participa en el proyecto *Bilbao, ría de hierro*, un año antes, cuya producción resultante se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. La exposición individual tuvo como título *Tendencias Cruzadas*.

1985, y *Las fuentes de la memoria*, en 1990. Ambas fueron resultado de un trabajo de investigación y recuperación histórica, y sus catálogos siguen siendo publicaciones de referencia para la Historia de la Fotografía española. Entre las dedicadas a autores individuales, la que más nos retrotrae en el tiempo es la dedicada a Santiago Ramón y Cajal, en 1985.

La escasez de muestras de fotógrafos españoles anteriores a los años cincuenta debe relacionarse con el hecho de que, en buena medida, todavía se estaban llevando a cabo las primeras tareas de localización y estudio de muchos de los fondos y archivos de fotógrafos. De hecho, la siguiente muestra que acogió el Museo, por orden cronológico de los autores, es *Dalí fotógrafo* en 1984. Tanto en el caso de Ramón y Cajal como en el de Salvador Dalí, es evidente que los procesos de investigación y estudio de sus respectivos fondos documentales, incluyendo sus fotografías, habrían gozado de cierta preferencia, debido a la relevancia de los autores.

Entre los fotógrafos españoles más recientes, destacan aquellos que contaban con una amplia trayectoria, desarrollada durante la segunda mitad de la centuria, pero a los que aún se les debía un reconocimiento a su obra, que incluso hoy en día no ha sido completado. Así sucede con Josep Maria Ribas i Prous, que expone en 1984; Gabriel Cualladó en 1985, o Francesc Català-Roca en 1986. Pasando a una generación posterior, se dieron muestras de los jóvenes fotógrafos que en muchos casos fueron los impulsores de las iniciativas para la revalorización del medio fotográfico, pudiendo citar las de Joan Fontcuberta en 1986, Rafael Navarro en 1987, o Tony Catany en 1994. Entre las colectivas, destaca por la repercusión que tuvo, *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española, 1970-1990*, organizada por el MNCARS y Lunwerk Editores, y que itineró por varias ciudades españolas y extranjeras, pasando por Bilbao en 1993. Esta exposición presentaba propuestas de fotógrafos contemporáneos dentro de un discurso reivindicativo de la modernidad, en oposición al estatismo que se había intentado imponer desde posiciones hegemónicas.

En las muestras del ámbito regional, se mantiene esa doble tendencia a la recuperación de fotógrafos del pasado, como Nicolás de Lecuona, expuesto en 1982, y Felipe Manterola en 1983, junto a la difusión de la obra de autores en plena actividad, como la citada de Pedro Zarrabeitia en 1980, o Alberto Schommer en 1987, de quien también se organiza una antológica en 2010. Entre estos mismos fotógrafos, se diferencian aquellos consagrados, a pesar de la falta de reconocimiento de la que adolece

sistemáticamente España con sus artistas, como los citados Lecuona y Schommer, y aquellos otros desconocidos. En estas últimas exposiciones, el Museo realiza una labor divulgativa, más allá del público directo, a ámbitos de la comunidad artística e investigadora.

Por último, el Museo de Bilbao también dio cabida a exposiciones colectivas centradas en mostrar distintas visiones aportadas por la fotografía en torno a una temática concreta, como las presentadas bajo los títulos *Miradas sobre el arte* en 1986, *El cuerpo y su imagen* en 1987, y *El tiempo de un movimiento* en 1989.

La relación completa de muestras dedicadas a la obra fotográfica en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, desde 1980, traza unas firmes pinceladas sobre el discurrir histórico del medio, a modo de discurso sintético, mostrando algunos de los vericuetos por los que ha transitado la fotografía⁸⁸.

Pese a no existir una equivalencia entre la política expositiva y la conformación de los fondos fotográficos del Museo, ambas responden al cometido de visibilizar y dotar de una mayor consideración a la fotografía, frente al anterior vacío de canales informativos y de difusión de la misma. El principal impulsor de dicho esfuerzo fue Leopoldo Zugaza, quien pasó a formar parte de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1980, y tuvo un papel fundamental en el funcionamiento del Museo en los años siguientes. El interés de Zugaza por la fotografía queda patente en el intento de crear un *gabinete de fotografía* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1983, con la idea de establecer un espacio específico para el medio fotográfico dentro del Museo, aunque nunca llegó a concretarse⁸⁹. También es remarcable la labor en pro de la fotografía llevada a cabo en el seno del Museo por José Julián Bakedano, cineasta y especialista en el medio audiovisual.

En el último lustro del siglo XX, se aprecia un descenso en la presencia de fotografía en las salas del Museo de Bilbao; curiosamente, cuando la fotografía toma mayor protagonismo en los circuitos artísticos. Posteriormente, se dan dos muestras dedicadas a la importante colección de fotografía Ordoñez-Falcón en 2008 y 2009, en las que el

88 El listado completo de exposiciones fotográficas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao hasta 2014 se lista en el Apéndice 1.

89 El gabinete sería asesorado por Ramón Serras, Pedro Zarrabeitia e Iñaki Markaida. La prensa llegó a publicar su instauración, presentando al Museo como pionero en este tipo de iniciativas. En una etapa posterior, Leopoldo Zugaza emprendió, a título personal, la iniciativa de crear el primer museo en el Estado dedicado exclusivamente a la fotografía, el Photomuseum de Zarautz.

Museo de Bilbao colaboró en su producción, pasando además a conservar una parte de las piezas en calidad de depósito. En 2010, se dan las dos últimas exposiciones de producción propia del Museo de Bellas Artes de Bilbao, dedicadas a Tomas de Acillona y a Alberto Schommer, respectivamente. Las dos últimas que ha acogido el Museo de Bilbao, fueron itinerantes, siendo dos muestras de primer orden a nivel internacional: *New Topographics* en 2011-2012, y *La maleta mexicana* en 2012.

En los casos en los que el Museo ha participado en la organización de la muestra, la difusión de las obras exhibidas se refuerza con la publicación de catálogos, con la única excepción de la exposición de Ribas i Prous, que contó con un escueto tríptico. Además, estas exhibiciones coinciden mayoritariamente con donaciones de obra. En cuanto a los catálogos, aquellos publicados hasta los años noventa, se basan en un prólogo y en la reproducción de las obras⁹⁰. Dos excepciones son el catálogo de Gabriel Cualladó, con varios textos sobre la obra del autor⁹¹, y el de Antonio de Gueza, que era el catálogo de la exposición de toda su producción artística, en el que se incluyeron algunas fotografías al final del libro. Ya en el siglo XXI, destacan los catálogos de las cuatro exposiciones en las que participa el Museo: dos de la colección Ordoñez-Falcón, el de Tomás de Acillona, y la retrospectiva de Schommer. En estos casos las publicaciones dan un considerable salto cualitativo, no en vano habían pasado casi veinte años desde la última edición de un catálogo de fotografía. Éstos destacan por la consistencia de los textos, que se ofrecen como resultado de estudios en profundidad de los autores y de su obra, convirtiéndose en fuentes de referencia para investigaciones posteriores.

2.2. Formación y características de la Colección de Fotografía

El Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva 14 fondos específicamente fotográficos, compuestos por 901 obras. A éstas hay que sumar otras 17 sueltas o que se integran en fondos de otras disciplinas.

Se debe recordar que en este estudio se aborda únicamente la fotografía que forma parte de las colecciones del Museo, dejando de lado la producida por la institución como

90 Todos los catálogos con estas características fueron editados por Caja de Ahorros Vizcaína, que colaboraba asiduamente en las actividades del Museo, y con la que estaba vinculado Leopoldo Zugaza. Actualmente esa colaboración persiste, convertida en BBK.

91 En paralelo al catálogo de la exposición en el Museo de Bilbao, editado por Caja de Ahorros Vizcaína, la Dirección General de Bellas Artes y Archivos publicó otro con el mismo contenido con motivo de la exhibición de la misma muestra en el Museo Español de Arte Contemporáneo.

documento gráfico, como son las reproducciones de piezas del Museo, aquellas que registran eventos, etcétera. Sí se comentarán, puntualmente, tres conjuntos de obra fotográfica que pertenecen al Archivo del Museo. Tampoco se tratarán las obras en depósito de la colección Ordoñez-Falcón, ni las de Schommer que están bajo este régimen, por no pertenecer al Museo⁹².

Como se ha anticipado, la actividad expositiva de fotografía del Museo de Bilbao no es pareja a la entrada de piezas en sus colecciones, pero sí van de la mano. Entre los fondos fotográficos conservados en el Museo encontramos un buen número que se deben a donaciones hechas a raíz de muestras organizadas o en colaboración con el mismo, una coyuntura que se da, en mayor medida, en los casos de fondos de autores vascos. Como es lógico, cuando las exposiciones son organizadas por entes externos, como las itinerantes, no hay lugar a ningún tipo de traspaso de obra a las colecciones del Museo. Esta última circunstancia es común a todas las exposiciones de ámbito internacional, siendo frecuente también en las estatales.

La inmensa mayoría de los conjuntos fotográficos del Museo, lo son por donativo, siendo éste el mecanismo más habitual de ingreso de fotografía en la institución. Como ya se ha visto, las donaciones han sido habituales en el resto de las colecciones del Museo, pero lo identificamos de forma mucho más acusada en los objetos fotográficos, por ser excepcionales los casos de adquisición.

- La constitución de la Colección de Fotografía

La presencia de obra fotográfica en los fondos del Museo de Bellas Artes de Bilbao fue marginal hasta 1982. Hasta un año antes, se contaba únicamente con tres fotografías aisladas, que formaban parte de fondos multidisciplinarios más amplios. Se trata de: *Laureano de Jado a los 19 años y tres meses*, n.º inv. 82/2435, del estudio Alonso Martínez y Hermano; *[Retrato de niña]*, n.º inv. 82/2436 [Fig. 98], del estudio Lázaro de Régil, y *Darío de Regoyos pintando en una calle de Durango*, n.º inv. 82/2460, de Manuel Torcida. Comparten la característica de haber entrado al Museo donadas como parte de importantes colecciones particulares, como la de Laureano de Jado, clave en la gestación del Museo, siendo esta, además, la fotografía más antigua que se conserva, fechada en

92 La colección Ordoñez-Falcón que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao corresponde a la fotografía histórica, mientras que la sección de fotografía contemporánea de la colección Ordoñez-Falcón fue cedida, inicialmente, al IVAM de Valencia y, posteriormente, trasladada al Fondo de Fotografía Isla de Tenerife, en el Tenerife Espacio de las Artes (TEA), donde se custodia actualmente.

1862, seguida por las otras dos, de finales del siglo XIX. Una cuarta obra que forma parte de una colección más amplia, es un retrato de estudio anónimo del coleccionista Diego Picaza y Garay, n.º inv 85/174, fechado hacia la década de 1930 y donado en 1985. Las cuatro obras tienen una función de recuerdo que responde a uno de los principales usos que ha tenido la fotografía, el de efigiar a un personaje, y fueron tomadas por fotógrafos profesionales.

En 1982, las colecciones del Museo registran, por vez primera, fondos propiamente fotográficos. Se trata de dos conjuntos con obra de varios autores, *Arteder'82* y *Cinco años de prensa gráfica*, y uno individual, el de Josep Maria Ribas i Prous⁹³. Este último, fue donado voluntariamente por el autor, habiendo sido las obras enviadas para participar en *Arteder'82*, junto a una carta del fotógrafo en la que ofrecía las obras al Museo, en un gesto altruista. El caso de los otros dos conjuntos su entrada al Museo fue *irregular*.

Arteder'82 proviene de la Feria Internacional de Obra Gráfica, homónima al fondo, que cedió al Museo las tres obras ganadoras de la sección de fotografía. Junto a éstas, se trasladaron al Museo otras, que habían sido enviadas para participar en la Feria; un total de 95 fotografías, de 30 autores, la mayoría de ellos miembros de la Lietuvos Fotografijos Meno Draugija (Sociedad Lituana de Arte Fotográfico). Todas las obras se fechan hacia 1980-1982.

Tampoco se conserva documentación sobre la entrada del fondo *Cinco años de prensa gráfica: País Vasco 1975-80*, título de la segunda exposición de fotografía celebrada en el Museo en 1981. Las fotografías que conserva el Museo fueron probablemente expuestas en la muestra y otras serían parte del material preparatorio. Se trata de 123 fotografías, de varios formatos, de siete autores profesionales del ámbito periodístico. En el caso de estos dos fondos colectivos su conservación en las colecciones responde a una cuestión circunstancial, casi azarosa, más que a una intención consciente del Museo de acoger fotografía, como sí ocurre en los sucesivos fondos que se incorporan.

El tercer y último conjunto de fotografía perteneciente a varios autores es la colección *Bilbao, ría de hierro* de 1993, producida por encargo de la asociación Bilbao

93 El fondo *Cinco años de prensa gráfica* estaría en el Museo desde junio de 1981, cuando tiene lugar la muestra que lo origina. En 1982, el Museo de Bellas Artes de Bilbao lleva a cabo una ingente labor de catalogación de sus fondos, incluyendo aquellos cuyo ingreso no se había registrado, siendo este el caso.

Metrópolis-30, como parte de un programa de promoción del nuevo modelo urbano y económico de Bilbao, con una función propagandística. El proyecto, con un total de 86 obras, fue llevado a cabo por seis fotógrafos profesionales. Esta colección fue donada en 1997 por Bilbao Metrópoli-30, acompañada de su correspondiente exposición en el Museo.

El mismo esquema de colección formada por varios autores y encargada por un organismo con fines propagandísticos se distingue en otro proyecto, en este caso multidisciplinar: *Bilboko Tranbiarako 7 Irudi = 7 Intervenciones plásticas para el tranvía de Bilbao*, de 2002-2003. Esta colección es fruto del encargo por parte de Ferrocarriles Vascos, y de ella forman parte dos fotografías de Eduardo Sorrouille y otras dos atribuidas a Fermín Moreno, quien presentó una instalación registrada mediante dos fotografías de Martín Egia.

Es en dos de los fondos colectivos donde se encuentra la única presencia de autores internacionales no residentes en España: *Arteder'82* y *Bilbao, ría de hierro*. Destaca especialmente el segundo por tratarse de fotógrafos profesionales con una carrera consolidada y por el número de obras conservadas de cada uno de ellos, entre 14 y 15; mientras que en *Arteder'82* se da una media de 5 obras por autor, aunque la cifra es muy desigual en cada caso.

Pasando a los fondos formados por obra de un solo autor, hay cuatro que se pueden denominar como *históricos*, encuadrados cronológicamente desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Los cuatro autores son oriundos de Bizkaia y desarrollaron su producción dentro de un ámbito más o menos local; todos como aficionados, aunque con matices en el caso de Felipe Manterola. Respecto a las donaciones de estos fondos, fueron propiciadas por una labor de difusión del patrimonio fotográfico regional, que implicaba la exhibición de las obras y la publicación de un catálogo.

El primero de ellos es el fondo de Enrique Epalza, fechado a finales del siglo XIX, compuesto por 99 copias modernas, realizadas a partir de positivos al colodión con motivo de su exhibición en *Bilbao a fines del siglo XIX*, en 1985, en la que aparecieron como anónimas, siendo atribuidas al autor con posterioridad. Felipe Manterola es el autor de otro de los fondos. Fotógrafo local de Zeanuri, desde 1904 hasta 1936, ha sido considerado como aficionado, aunque muchos de los retratos que realizó fueron por encargo. Su ingente producción fue dada a conocer mediante una exposición celebrada

en 1983. Para la misma, el Museo realizó copias modernas, a partir de los clichés de 73 de sus fotografías. También se procedió al copiado de los clichés para la formación del fondo Antonio de Guezala, con 108 piezas, fechadas hacia 1921-1927, que se presentó parcialmente en paralelo a la exposición *Antonio de Guezala y Ayrivié, 1889-1956*, en 1991-1992⁹⁴. Se debe señalar la importancia de los tres fondos citados se ve menguada por tratarse de copias modernas, de revelado químico, producidas por el Museo, en lugar de originales de los autores, que aportarían información de primera mano sobre el modo de concebir la fotografía por parte de los autores⁹⁵.

El fondo de Tomás de Acillona, fechado entre 1932 y 1957, es el único de esta época que cuenta con obra original. Con un número más reducido de piezas, 12 fotografías, pero de gran interés por tratarse de gomas bicromatadas, procedimiento que no es muy común, en parte por la dificultad técnica que entraña, por lo que es excepcional. Vinculada a este fondo, el Museo conserva otra goma bicromatada del músico Andrés Isasi, compañero de afición de Acillona, donada al tiempo que las anteriores, con motivo de la exposición *Tomás de Acillona. Fotografías 1932-1957* en 2010.

Avanzando cronológicamente a los fondos fechados en la segunda mitad del siglo XX, la primera circunstancia predominante a destacar es que se trata de donaciones realizadas directamente por los autores. Si bien este hecho es consubstancial a la cronología, también está asociado a otros factores, como el déficit generalizado de coleccionismo, de mercado y de agentes implicados en la gestión de la fotografía. Las dos excepciones a esta primera premisa son el fondo de Patxi Cobo y el fondo de Cirilo Martínez Novillo, ambos adquiridos por la institución. El de Martínez Novillo, pintor aficionado a la fotografía, está compuesto por 8 vistas de la ría del Nervión, fechadas en 1968, adquiridas a la galería Joan Gaspar en 2010⁹⁶. También cumple la particularidad de ser el único fondo formado exclusivamente por fotografía a color y de ser el único, posterior a 1950, con copias modernas⁹⁷. La galería Joan Gaspar, ya fallecido el autor,

94 La comisaria de la exposición, Pilar Mur, no participó de la presencia de las fotografías del autor, colgadas en un espacio ajeno a la muestra. Se debe citar a José Julián Bakedano como el promotor de la recuperación y exposición de las fotografías de Antonio de Guezala.

95 Sobre el concepto de *original* en fotografía se hablará en el apartado referente a la catalogación de la Colección.

96 Otro caso de adquisición de obra fotográfica son dos obras sueltas de Hebeisen, que fueron intercambiadas por catálogos, al igual que las de Patxi Cobo.

97 El fondo Tomás de Acillona está compuesto de fotografías en color, realizadas mediante un procedimiento pigmentario y no mediante el uso de una película a color, como es el caso de las

realizó una tirada de 10 copias, más 2 no venales, de una selección de sus fotografías a partir de la digitalización de las diapositivas, su retoque y posterior impresión digital. En esta ocasión, a la pérdida de valor por no tratarse de originales hay que sumar la manipulación del retoque realizado y la limitada calidad de la impresión⁹⁸.

Pasando a los fondos donados por los propios autores, ya se ha nombrado al fotógrafo aficionado Josep Maria Ribas i Prous, que fue el primero en ceder personalmente su obra al Museo de Bilbao. Se trata de un conjunto de 18 piezas, una de ellas premiada en el certamen *Arteder82*, fechadas entre 1968 y 1981, con una predominancia temática del desnudo femenino. La donación se realiza a partir de la participación del autor en *Arteder'82*, y la exposición que el Museo le dedicó fue llevada a cabo dos años después de la cesión de la obra. En 1985, la muestra *Gabriel Cualladó. Fotografías*, dio pie a una nueva donación por parte del propio Cualladó, fotógrafo aficionado pero considerablemente reconocido, que conforma un fondo de 17 obras, fechadas entre 1957 y 1981.

Uno de los fondos más destacados de la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao es el de Alberto Schommer, y lo es tanto por sus particularidades físicas, como por su carácter retrospectivo, así como por tratarse de un fotógrafo vasco con una larga trayectoria y reconocimiento internacional. El fondo es el más numeroso, con un total de 127 obras, con formatos que van desde los 12 x 18 cm hasta los 110 x 165 cm. Esa diversidad también la encontramos en las técnicas, alternándose los procedimientos químicos con las impresiones digitales y el uso de procesos de laboratorio, como el fotomontaje, además de coexistir la fotografía a color con la de blanco y negro. En el aspecto técnico, hay desde copias originales de época hasta copias modernas reinterpretadas por el autor. Su cronología es amplia, de 1952 a 2007, con obras desde sus inicios, la mayoría pertenecientes a encargos o proyectos realizados como profesional.

La obra de Schommer fue objeto de una primera exposición itinerante en el Museo: *Civilizaciones*, en 1987. No es hasta 2005 cuando ingresan las 3 primeras obras del autor

fotografías de Martínez Novillo. Sí encontramos una presencia importante de fotografía a color en el fondo de Alberto Schommer, que se combina con la de blanco y negro; mientras que el fondo *Arteder'82* contiene una única obra a color. Entre las obras sueltas, que no forman parte de ningún fondo fotográfico concreto, encontramos otras siete fotografías a color.

98 El fondo de Martínez Novillo no ha sido exhibido íntegramente, aunque una parte de sus fotografías sí han participado en exposiciones colectivas organizadas por el Museo.

en la institución, seguidas de otras 3 al año siguiente, otra en 2007 y una más en 2008. Este goteo de obras se ve incrementado en 2010, con 10 piezas que habían formado parte de la retrospectiva del autor que ese mismo año organiza el Museo de Bilbao. Al mismo tiempo, el resto de obras expuestas en la muestra quedaron en el Museo en calidad de depósito. Un año más tarde, se volvió a donar otra obra suelta; el retrato de Roy Lichtenstein que forma tándem con el de Andy Warhol, ya cedido un año antes. Fue en 2013 cuando termina de completarse el fondo de Alberto Schommer, gracias a la donación del autor de otras 108 obras que formaban parte, hasta ese momento, del depósito del fotógrafo. Así, el fondo fotográfico de Alberto Schommer, se convierte en el más completo con el que cuenta el Museo.

Schommer pertenece a la misma generación de fotógrafos que Ribas i Prous y Cualladó, no obstante, por la cronología de las obras conservadas en el Museo, este fondo también es coetáneo a los de fotógrafos más jóvenes, sirviendo de engranaje entre ambas generaciones dentro de la Colección de Fotografía.

Los siguientes tres fondos, pertenecen a autores que inician su andadura fotográfica hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta. Sus autores comparten las características de ser vizcaínos, y de trabajar en la fotografía de forma profesional. Los tres fondos están compuestos de copias de revelado químico. El primero donado fue el de Mikel Alonso, en 1985, quien junto a Marino Montero organizó, ese mismo año, la exposición *Bilbao a fines del siglo XIX*, que conllevó la donación de las copias de Enrique Epalza, junto a las de Alonso. Éstas fueron producidas específicamente con ocasión de la citada muestra, tomadas según el lugar y punto de vista de las fotografías de Epalza, haciendo una comparativa a través del tiempo. El siguiente fondo fue el de Patxi Cobo, citado por haber sido adquirido, con 49 copias de una serie de paisajes que había presentado en las salas del Museo, en 1990. Cobo es el único de los fotógrafos de reciente trayectoria, con obra en la Colección, que ha sido objeto de una exposición⁹⁹. El último de los conjuntos es el de Luis María Izquierdo-Mosso, quien en 2002 dona la serie *Seguir mirando* de 1985, con retratos de artistas del ámbito cultural vasco. Son un total de

99 La adquisición se hizo por intercambio de catálogos de la exposición. Las copias de Patxi Cobo que conserva el Museo de Bilbao no son las mismas que fueron expuestas. Patxi Cobo también tuvo otra exposición en el Museo, con obra resultante del encargo de registrar el proceso de ampliación del edificio del Museo, pero las copias que se conservan de este proyecto no forman parte de las colecciones, sino del Archivo del Museo.

67 fotografías, de las cuales 34, de menores dimensiones que el resto, forman parte de un álbum realizado por el autor.

Hasta el momento se han mencionado catorce fondos fotográficos, tres colectivos y once de autores individuales, más cuatro obras sueltas anteriores a 1950, que fueron acogidas como parte de colecciones multidisciplinarias, así como otras cuatro actuales, también pertenecientes a una colección multidisciplinar. Completando la descripción de la Colección de Fotografía hay que añadir nueve obras sueltas, todas de fotógrafos actuales, que han ingresado en el Museo de forma independiente, la mayoría ya en el siglo XXI, y que no forman parte de ningún fondo ni colección. En todos los casos los autores son fotógrafos profesionales o semiprofesionales y frecuentemente trabajan con técnica digital. Entre este grupo encontramos un mayor porcentaje de fotografía a color: dos fotografías de Alfonso Batalla, una de Ixone Sádaba [Fig. 101], una de Chema Alvargonzález, dos de Fermín Moreno y otra de Tania Argandoña. En blanco y negro son dos montajes fotográficos de Heinz Hebeisen [Fig. 100], una fotografía de Jesús Ángel Miranda y otra de Leire Ajuriagoxeascoa. Estas obras han sido mayoritariamente enviadas al Museo por los autores o por instituciones, como la Universidad País Vasco-Euskal Herria Unibersitatea o Bilbao Arte, salvo las dos obras de Hebeisen, que fueron adquiridas mediante un intercambio por publicaciones del Museo. Ninguna de estas obras ha sido expuesta en el Museo de Bilbao hasta el momento.

- La temática y su significación en la Colección de Fotografía

En cuanto a la temática de las fotografías acogidas en la Colección, hay una presencia mayoritaria del retrato y del paisaje, tanto urbano como rural. Más allá de esta predominancia, los contenidos iconográficos relacionados con el ámbito vasco suponen una mayoría en la totalidad de la Colección. Este hecho, además de ser congénito a la amplia presencia de autores vascos, entronca con el valor conferido a la iconografía en fotografía, y su inherente facultad de registro.

Cuando se trata de paisajes, retratos o escenas de un ámbito cercano al espectador, la función documental se conjuga con mecanismos identificativos e identitarios, que se activan independientemente de la pretensión del autor. En estos casos, lo que muestra la imagen, el icono, adquiere una mayor relevancia ante el reconocimiento de lo *propio*, creándose una relación, que podemos llamar *afectiva*, entre el objeto y el observador. Así,

las muestras de fotografía que presentan una temática vernácula despiertan un mayor interés en el público, por su componente iconográfico, que atenúa parcialmente la experiencia estética. Esto es algo que sucede inevitablemente en muestras como *Bilbao a fines del siglo XIX*, más aún cuando el Museo de Bellas Artes de Bilbao está enfocado a un público mayoritariamente vizcaíno¹⁰⁰.

En el Museo también se han dado exposiciones fotográficas determinadas por una mirada estética, sin que el aspecto iconográfico fuera significativo para los espectadores¹⁰¹. Es interesante el ejemplo de Antonio de Guezala, en parte, por ser bilbaíno. Sus fotografías son mayoritariamente retratos del ámbito familiar, por lo que no se les puede adjudicar ese componente *identificadorio*, en el que el observador puede volcar su experiencia. Así, la función documental queda limitada, al no poder el espectador reconocer fácilmente la escena, mientras que el hecho de que se excluyeran de la retrospectiva del autor parece indicar la ausencia de un componente creativo o expresivo en las fotografías¹⁰². Nada más lejos de la realidad, la exhibición fotográfica se plantea desde una percepción estética, y que no formara parte de la retrospectiva del artista únicamente se puede considerar como un desatino¹⁰³.

Otro ejemplo de cómo se conjuga el binomio entre lo artístico y lo documental de la fotografía es el del fondo Alberto Schommer. Su obra se caracteriza por una expresividad estética, en la que muchas veces se emplean recursos efectistas, que son independientes al reconocimiento iconográfico. Sin embargo, estos los aplica a reportajes de sesgo documental. Lo remarcable aquí es cómo, para el espectador vasco, el componente estético toma protagonismo en series como *Jerez*, ajena a su vivencia personal; mientras

100 Las muestras fotográficas con una clara referencia iconográfica al ámbito vasco son: *Bilbao a fines del siglo XIX* (Enrique Epalza), *Felipe Manterola. Argazkiak. Fotografías, Cinco años de prensa gráfica y Bilbao, ría de hierro*. Otros fondos que no han sido expuestos íntegramente con la misma vertiente temática son los de Martínez Novillo, Mikel Alonso y Luis Izquierdo-Mosso. Hay que matizar sobre el público hacia el que se proyecta el Museo de Bilbao, que la política de la institución ha variado enormemente desde los años ochenta hasta 2014, directamente afectada por la aceleración, cada vez mayor, del turismo en Bilbao, pero que no ha sido determinante hasta la segunda década del siglo XXI.

101 Entre los fondos expuestos sin ninguna vinculación temática al ámbito vasco se encuentran los de Gabriel Cualladó y Ribas i Prous, a los que hay que añadir la práctica totalidad de las muestras itinerantes organizadas de forma externa al Museo. Entre los fondos no exhibidos, sólo *Arteder'82* se aleja de una temática vasca.

102 Como se ha indicado, las fotografías se mostraron en una galería del museo, fuera del espacio de la muestra dedicada a la producción *artística* de Antonio de Guezala.

103 En este sentido, quizás, si se hubiera contemplado la fotografía de Guezala desde la visión del postmodernismo, hubiera adquirido un significado pleno.

que *El grito de un pueblo*, una serie dedicada al pueblo vasco, tiene un valor añadido, al identificarse como *propia*, y adoptar un mayor sesgo documental.

Esta inmanencia de lo iconográfico en la percepción de la obra fotográfica se revela cuando predomina la función documental, significando el tema tratado en la propia obra. Pero aun cuando el autor no ha prestado atención al tema en un sentido literal, se puede rastrear ese mecanismo de reconocimiento. Me refiero, en concreto, a dos fondos del Museo cuyas fotografías son paisajes de Bizkaia, pero en los que no se reconocen las vistas más que por el título. El primero es el de Tomás de Acillona, con una obra en que el objeto fotografiado es elegido principalmente por su belleza formal, como un simple motivo estético, procurando dejar de lado toda significación o creando otra nueva. La forma en que el autor aborda el tema no permite al espectador identificar el referente, principalmente por la pátina de idealización con que cubre sus imágenes. También las fotografías de Patxi Cobo de La Arboleda, comparten esta cualidad. En ellas, el autor sí plantea un significado de la serie, vinculado a la temática y al objeto tomado por la cámara. Sin embargo, en el acto de contemplación de cada una de las fotografías, predomina una concepción estética en que se descontextualiza el paisaje y se enfatiza la belleza de las formas y de las texturas, impidiendo al espectador una identificación visual.

El planteamiento desde el que se ha abordado la temática trata de ofrecer una perspectiva vinculada a los usos y a las funciones de la fotografía, cuestión que se relaciona con el papel de la misma, dentro de las instituciones de carácter artístico. En este sentido, confluye la idea de que el elemento iconográfico es parte intrínseca de la obra con la línea de actuación del Museo de Bellas Artes de Bilbao, en las que predomina una especial atención al ámbito regional. Por otro lado, el valor iconográfico de la fotografía enraíza, en parte, con el debate tradicional sobre lo *artístico* de la fotografía, en el que, según determinadas posturas, como la pictorialista, el carácter documental y la nitidez de la imagen fotográfica directa la alejaba de la experiencia estética. Hoy en día, fuera de los parámetros artísticos de la pura función estética y diversificadas sus formas de expresión, no hay lugar a consideraciones restrictivas al respecto.

2.3. La fotografía en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao

La presencia de la fotografía dentro del Museo no sólo se limita a las colecciones, como obra de arte. El propio Museo ha generado a lo largo de su historia una gran

cantidad de imágenes con una finalidad de registro, entre las que cabe mencionar las destinadas a reproducir las obras de las colecciones y las que registran los actos que forman parte de la actividad de la institución. Además de éstas, encontramos otros objetos fotográficos que han ingresado como documento gráfico en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao pero que, al mismo tiempo, comparten un interés más allá del documental. Se trata de un álbum fotográfico de los hermanos Zubiaurre, el conjunto de fotografías de Ricardo Bastida y el conformado por las fotografías de Patxi Cobo que registran la ampliación del edificio del Museo.

El primero de ellos, ingresó en el Archivo del Museo como parte de un conjunto documental de Ramón y Valentín Zubiaurre, el fondo Gutiérrez Zubiaurre en 2007. Ambos hermanos fueron aficionados a la fotografía, principalmente entre 1899 y 1901, período en el que se fecha el álbum, aunque no ha podido concretarse a quien se debe la composición del álbum o las fotografías, siendo posible que se trate de una autoría conjunta. Responde a una tipología de álbumes fotográficos que tuvieron un gran auge entre la alta burguesía en la Inglaterra decimonónica. Está compuesto por 56 obras, que se encuadran dentro de la tendencia del pictorialismo, aunque la técnica no es pigmentaria. Las fotografías son escenificaciones de composiciones costumbristas, con un carácter narrativo, que se enfatiza mediante leyendas escritas sobre el soporte secundario. La autoría de éstas se ha atribuido a Paz Aguirrezábal, madre de los artistas.

Las fotografías presentan una notable calidad compositiva y técnica, a cuyo interés se le suma las buenas condiciones de conservación en que se ha mantenido el álbum. Es remarcable el hecho de que no haya sido desmembrado, aunque faltan dos fotografías, ya que son pocos los álbumes fotográficos que han llegado hasta nuestros días completos. Así, permanece la labor compositiva del autor, que ha de entenderse como parte de la obra, a modo de un libro de autor.

El conjunto documental fotográfico Ricardo Bastida, arquitecto bilbaíno que fue aficionado a la fotografía, tiene la característica de estar compuesto por clichés y positivos en placas de vidrio y en papel, siendo las únicas fotografías sobre vidrio del Museo. El inventario de las piezas todavía no ha sido terminado, por lo que no se cuenta con información completa del mismo, pero se trata en su mayoría de fotografías de ámbito familiar y reproducciones de obras de arte, fechadas hacia la primera década del siglo XX.

En cuanto a las fotografías de Patxi Cobo que se conservan en el Archivo, responden al encargo del Museo para documentar la reforma de ampliación del edificio del Museo, terminada en 2001. Las primeras fotografías datan de 1997, antes de iniciarse las obras, y a través de unas 628 tomas, documentan todo el proceso de transformación hasta su finalización. El conjunto está compuesto de copias tanto a color como en blanco y negro, y una selección de las mismas fue expuesta en la muestra *Museo, un espacio transformado*, 2002-2003. Las mismas copias que fueron exhibidas pasaron a formar parte del archivo del Museo, junto a otras que se han ido realizando con fines prácticos. Los clichés originales pertenecen al autor, aunque el Archivo del Museo tiene copias de la mayoría de ellas, que sirven como visualización previa en caso de tener que solicitar otras nuevas. Estas fotografías se podrían considerar como de registro de la actividad del Museo, sin ser parte de la documentación gráfica que produce el Museo habitualmente, además, se puede percibir una búsqueda estética que va más allá de la simple función de registro, siendo en algunas muy notable este rasgo.

3. Recapitulación y análisis de la Colección

Como se ha descrito, la Colección fotográfica del Museo de Bellas Artes de Bilbao se ha ido generando de forma irregular, mediante donaciones e ingresos, a veces casuales, tanto de fondos como de obras sueltas. A pesar de su conformación más o menos espontánea, la Colección mantiene una cierta cohesión vinculada a las actuaciones y modos de proceder para el conjunto de las colecciones del Museo.

La Colección de Fotografía del Museo de Bilbao fue iniciada en 1983, directamente vinculada con su actividad expositiva, que enfocó parte de sus esfuerzos a la revalorización y visibilización del medio como forma de expresión creativa¹⁰⁴. Si bien el arranque de la misma puede parecer tardío, la entrada de la fotografía a los museos españoles se dio, de forma generalizada, en la década de 1990, o al menos fue entonces cuando se inició una política más activa por parte de las instituciones museísticas. Así, el Museo de Bilbao forma parte de aquellos entes que acompañaron la recuperación de la fotografía española, acogiendo en su seno una importante actividad expositiva que abarcaba tanto las exposiciones de ámbito estatal como otras internacionales, buscando

¹⁰⁴ Aunque el fondo *Cinco años de prensa gráfica* estuviera en las instalaciones del Museo desde 1981, y el de *Arteder'82* desde 1982, es en 1983 cuando se da la primera donación, de la obra de Felipe Manterola, como parte de una estrategia del Museo de Bellas Artes de Bilbao dirigida a la creación de una colección fotográfica.

poner al día a la comunidad sobre el legado fotográfico más destacado de la historia del medio.

Con su actividad expositiva, el Museo de Bilbao ha colaborado notablemente en la recuperación de autores históricos regionales, con la difusión de su obra, al mismo tiempo que ha presentado a fotógrafos vascos en activo, con una producción todavía incipiente. De ámbito estatal se dan exposiciones de jóvenes autores españoles que emergían, junto a otros con una trayectoria consolidada, en tanto que los fotógrafos extranjeros formaban parte de la Historia de la fotografía y habían sido ampliamente reconocidos.

La entrada de obra al Museo se ha realizado principalmente mediante donaciones, un mecanismo que ha sido fundamental en la formación del resto de colecciones del Museo de Bilbao. Fue en la década de 1980 cuando se da una mayor actividad de ingresos de fotografía, y en 1997 ya habían sido donados once de los catorce fondos fotográficos con los que cuenta la institución. Hasta 2010 no volvemos a encontrar entradas significativas de fotografía, con excepción de obras sueltas. En ese año, se dan dos donaciones y una adquisición de obra de Acillona, Schommer y Martínez Novillo, respectivamente.

La Colección de Fotografía forma parte de un conjunto, mucho más amplio, de colecciones del Museo, que abarcan cronológicamente y territorialmente un vasto marco de representación de la actividad artística. La misma fotografía forma parte de la heterogeneidad de estilos y disciplinas que caracteriza a la totalidad de las colecciones del Museo. Al mismo tiempo, la Colección fotográfica, en su estructura interna, comparte esa misma heterogeneidad con la totalidad de las colecciones.

Los fotógrafos presentes en la Colección son mayoritariamente profesionales y de ámbito regional, aunque la representación de autores españoles y extranjeros también es significativa, al igual que sucede con el resto de piezas de las colecciones del Museo, principalmente aquellas fechadas a partir de finales del siglo XIX.

Dicha predominancia de los fotógrafos vascos es absoluta en los fondos fechados hasta 1950. En la generación siguiente, sin embargo, los fondos pertenecen a fotógrafos españoles, con la excepción de Schommer, autor vasco que desarrolló su carrera a nivel estatal, desde su estudio en Madrid. En cuanto a la generación más joven de fotógrafos, está representada de forma más diversa, gracias principalmente a los fondos *Arteder'82* y *Bilbao, ría de hierro*, que brindan la presencia de fotógrafos internacionales, además de

españoles, en el Museo¹⁰⁵. Dejando de lado la aportación de estos dos últimos, la fotografía posterior a 1980 tiene una importante presencia de autores vascos. Este grupo de fondos con obra más contemporánea, presentan otra característica referente a su ingreso, ya que el binomio exposición-donación, que predomina en los fondos anteriores a los años ochenta, desaparece, siendo únicamente expuesta la obra de Patxi Cobo, que es adquirida.

La función documental es la que prevalece en la mayoría de obras, aunque no necesariamente tenía que ser la finalidad principal del autor a la hora de tomar las fotografías, sino que le ha sido conferida con el paso de los años, como una característica inherente al medio, aunque los estilos de las obras y los lenguajes fotográficos empleados son muy variados¹⁰⁶. Independientemente de su función, el rasgo que mejor caracteriza a la totalidad de obras es el fuerte componente estético, que le viene dado en parte por la actitud creativa de sus autores. Al respecto, cabe matizar que la mayoría de aficionados los encontramos entre los autores que produjeron con anterioridad a 1950, momento en que los encargos profesionales tenían un claro objetivo de registro; mientras que con el paso de las décadas ha ido tomando importancia el componente creativo en los encargos fotográficos, siendo un aspecto cada vez más común entre los profesionales. Asimismo, existe una clara predominancia de las temáticas del retrato y del paisaje, aunque por encima de éstos, destaca el vínculo iconográfico referido a temas vascos, que concuerda con la mayoritaria presencia de autores vascos y con una de las líneas de desarrollo del Museo.

La totalidad de las obras de la Colección fotográfica del Museo de Bellas Artes de Bilbao son copias fotográficas sobre papel, la mayoría de revelado químico y en blanco y negro, con dos únicos fondos que contienen fotografía a color: el de Schommer y el de Martínez Novillo. Cuatro de los fondos están compuestos de copias modernas, posteriores al autor: el de Enrique Epalza, de Antonio de Guezala, de Felipe Manterola y de Martínez Novillo. Encontramos un álbum fotográfico de autor en la Colección, de Luis Izquierdo-Mosso, siendo el resto obra suelta.

105 En el fondo *Arteder'82* también están presentes autores de la generación anterior, pero por la datación de las obras, de 1980 a 1982, es tratado como un fondo de fotografía *actual*.

106 Al respecto, el carácter documental de la fotografía muchas veces le viene dado por su condición de *copia de la realidad*, y no porque el autor tuviera un objetivo claro de documentar un hecho, un paisaje o unos personajes. Sin embargo, en el caso de las fotografías del Museo de Bellas Artes de Bilbao, pocas veces hay una predominancia de una función estética por encima de la de registro.

LA CATALOGACIÓN DE MATERIAL FOTOGRÁFICO EN EL SENO DE LAS INSTITUCIONES MUSEÍSTICAS: A PROPÓSITO DEL CASO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

La catalogación es uno de los procesos fundamentales en la gestión de la información dentro de las instituciones que custodian material histórico, del patrimonio artístico en el caso que nos ocupa. De la correcta elaboración de las tareas catalográficas dependerán otros procesos de trabajo de la institución, tanto internos como externos, ya que las fichas catalográficas son el soporte esencial mediante el que se accede a los datos de los objetos conservados en la misma. Éstas recopilan todos aquellos aspectos que puedan ser útiles a los usuarios: identificación del objeto; su ubicación dentro de la institución; los datos sobre la autoría; las características físicas de la pieza (materia, técnicas, medidas, inscripciones, etc.); iconográficas (tema, descripción de la imagen, etc.); su historia y contexto cultural (datos históricos, exposiciones en las que participaron, referencias bibliográficas, etc.); los datos de ingreso, y los relativos a su conservación.

La catalogación debe adaptarse a las necesidades de los distintos usuarios a los que está destinada, al mismo tiempo que, dependiendo del tipo de consulta que se haga, la base de datos proporciona una información concreta. Los usuarios son múltiples, tanto internos del museo como externos y el acceso a la información varía según a quien vaya dirigida, existiendo distintos niveles de acceso a la base de datos. Incluso dentro de la misma institución, la información proporcionada es distinta dependiendo del departamento que haga la consulta. Al respecto, la catalogación, como medio de acceso a la información de las piezas custodiadas por el museo, también afecta positivamente a la conservación de las obras, ya que una descripción precisa, textual y gráfica, evita que se pida más material del necesario, e incluso prescindir de la manipulación de los objetos originales, siendo una herramienta fundamental en la conservación preventiva de las obras.

Como instrumento de difusión de las obras, la catalogación sirve para el acceso a los fondos por parte de los usuarios externos, desde investigadores hasta cualquier ciudadano que lo desee, principalmente mediante los recursos que se ofrecen a través de Internet, siendo actualmente los catálogos en línea una de las principales formas de acercamiento de la ciudadanía a su patrimonio cultural¹⁰⁷.

¹⁰⁷ La plataforma EMSIME es el sistema de gestión documental del Gobierno Vasco, que aúna los Museos del País Vasco, entre los que incluye el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Actualmente, el volcado de

A continuación, se plantean las reflexiones surgidas a raíz del proceso de catalogación de la Colección fotográfica del Museo de Bilbao. No se intenta aquí estipular unas pautas ni una metodología concreta aplicable a la catalogación de fotografía, tampoco se relata el desarrollo de las tareas catalográficas de forma específica, ni se explicitan las fórmulas que se han aplicado en cada caso. Lo que se pretende, es exponer algunas cuestiones y conceptos generales, relativos a los criterios de actuación que han sido identificados en el transcurso de las tareas llevadas a cabo con las piezas del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que sobrepasan la particularidad del trabajo realizado. Dichas observaciones giran, principalmente, en torno a los conflictos surgidos como resultado de la introducción de una disciplina específica, con poco recorrido en su gestión, en el seno de una institución museística artística multidisciplinar. Se trata, por tanto, de analizar el proceso de catalogación, más allá de la finalidad última del mismo: la creación de unas fichas catalográficas de cada obra¹⁰⁸.

1. La catalogación de fotografía en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

La catalogación de la Colección de Fotografía del Museo de Bilbao no ha sido un proceso que partiera de cero, sino que generalmente las piezas habían sido dadas de alta e introducidas en la base de datos del Museo previamente, en el momento de la entrada de cada uno de los fondos fotográficos a la institución. Así, las tareas de ordenación de los objetos, inventario, ubicación, conservación preventiva y digitalización de muchas obras se habían llevado a cabo anteriormente, quedando pendientes sólo en casos concretos. Las diferentes circunstancias de los ingresos, mencionadas en el apartado anterior, influyeron en el estado previo de catalogación de cada uno de los fondos.

Así, los trabajos realizados en esta ocasión, se pueden entender como una segunda fase de la catalogación; enfocados a la ampliación y concreción de los ya realizados anteriormente, y han sido abordados desde una perspectiva especializada en fotografía, con una terminología específica.

Partiendo de la información que proporcionaba la base de datos del Museo, se hizo una primera evaluación de las necesidades de los conjuntos, constatándose lo irregular

información sigue abierto, por lo que los datos que ofrece todavía son parciales. También se tiene acceso a una parte del catálogo mediante la página web del Museo.

108 Las fichas catalográficas de la Colección fotográfica fueron presentadas al Museo de Bellas Artes de Bilbao en formato digital, como resultado de la beca BBK-Museo.

que tendrían que ser las actuaciones en cada uno de ellos, por lo que no se podían establecer unas pautas generales para toda la Colección. Las tareas comunes a todos los fondos fueron las de comprobación de los datos previos de la base de datos del Museo, determinar las necesidades de actuación, recopilación de datos, análisis de contenidos iconográficos, incluyendo la identificación de personajes y lugares, así como referencias al lenguaje fotográfico empleado, interpretación de los datos obtenidos y volcado de la información en las fichas catalográficas. Se trabajó, principalmente, con las fuentes primarias, *in situ* (comprobación de medidas, transcripción de las anotaciones, identificación de deterioros y manipulaciones, etc.), con la base de datos del Museo, el Archivo del Departamento de Colecciones del Museo y las fuentes bibliográficas específicas, principalmente los catálogos publicados por el propio Museo en los casos en que se trataba de obra que había sido expuesta. Se procuró la localización y consulta de los clichés y las copias originales de autor, sobre todo en los casos de copias modernas. También se realizaron entrevistas a los autores, familiares y comisarios de las muestras, siempre que fue posible. Además, hubo que digitalizar una parte de las obras en los fondos de Tomás de Acillona, Luis Izquierdo-Mosso, Patxi Cobo, *Arteder'82* y *Cinco años de prensa gráfica*¹⁰⁹.

Los dos fondos en los que las intervenciones fueron más exhaustivas son *Arteder'82* y *Cinco años de prensa gráfica*. En el primero, se había procedido anteriormente a la ordenación de las obras y asignación de los números de inventario, así como a la correcta preservación del material. Quedaba pendiente de realizar las anotaciones identificativas en cada pieza, la toma de todos los datos y la digitalización de las obras, además del resto de tareas comunes ya mencionadas. En el segundo, el conjunto de obras se hallaba prácticamente sin tratar, por lo que se tuvo que hacer una primera ordenación, la identificación de las piezas, la asignación de números de inventario, la toma de datos de las piezas y la digitalización, junto a los trabajos compartidos con el resto de los fondos.

2. Algunas cuestiones sobre el proceso de catalogación fotográfica.

La fotografía tiene unas características intrínsecas que se han de tener en cuenta para su catalogación, al igual que sucede con el resto de disciplinas artísticas. El hecho

109 En los procesos de digitalización, la incrustación de información mediante metadatos, bien al fichero digital bien a uno adjunto, se ofrece como una propuesta de unificación de salida de datos, siendo una solución ampliamente aceptada en la actualidad, aunque no existe un modelo normalizado. No obstante, en el caso del proceso que aquí nos atañe no fue adoptado.

de que se trate de un tipo de objeto con una historia museística relativamente reciente, especialmente en el ámbito estatal, es una de las causas del desconocimiento y la falta de sistematización de unos parámetros para la catalogación fotográfica. Por consiguiente, se da la inexistencia de una norma o pautas fijas a seguir. Asimismo, la disparidad de instituciones que acogen obra fotográfica incide en la ausencia de una homogeneidad en su tratamiento.

Debido a su diversidad de usos y funciones, la fotografía ha sido introducida tanto en museos como en archivos, bibliotecas e instituciones de índole diversa, sin que ello deba entenderse como una contrariedad, ya que su propia naturaleza múltiple así lo permite. Sin embargo, esta condición ha derivado en formas de actuación independientes, en las que la búsqueda de un consenso en el establecimiento de unos presupuestos básicos y la implementación de unas pautas comunes para el material fotográfico es relativamente reciente. Esta circunstancia, se ha dado en paralelo a una práctica, más o menos improvisada sobre la marcha, a la que se han visto abocadas buena parte de las instituciones que han acogido fotografía a lo largo de los años, sin conocer exactamente las especificaciones del medio a las que se debía atender¹¹⁰. Todo ello ha provocado una discordancia a la hora de proceder en la catalogación fotográfica, que se ve acuciada por los rasgos propios de cada institución o del tipo de pieza sobre el que se trabaja, que pueden entenderse como puntos de desunión coherentes.

Centrándonos en el ámbito que nos compete, el panorama que se ha dibujado hasta hace poco tiempo dentro de los museos estatales, con notables excepciones, es de desconocimiento de la naturaleza de los objetos fotográficos, que parecen haberse infiltrado en las instituciones como respuesta a la tendencia internacional o, incluso, por la importancia que la fotografía ha tomado en los mercados del arte, más que por una verdadera conciencia de la necesidad de puesta en valor y conservación del legado fotográfico.

2.1. Sobre la importancia de la adecuación en los procesos de catalogación

La finalidad práctica de la catalogación la aleja de unas pautas teóricas rigurosas y uniformes. Aunque se podría plantear un modelo ideal, la realidad es que existen

¹¹⁰ Ya se ha hecho mención anteriormente a la ausencia de una bibliografía y metodología sobre el tema en el período de inclusión de la fotografía en dichas instituciones.

variantes que afectan a distintos aspectos de la misma, desde el tipo de institución que la acoge hasta la naturaleza de la pieza a catalogar, entre otras muchas. Cualquier intento de establecer unas normas estrictas de catalogación entrará en contradicción en su aplicación, en la gran mayoría de casos, al no adecuarse a los condicionantes que afectan a la realidad del objeto. Por tanto, la adecuación ha de ser la premisa por excelencia a la que se debe atener cualquier planteamiento catalográfico.

Los trabajos referentes a la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao, se desarrollaron partiendo de una catalogación preexistente realizada en el seno del propio Museo. En esta primera información registrada en la base de datos se pudieron identificar los principales problemas que afectan específicamente a la naturaleza fotográfica.

Además, en el momento en que se iniciaron los trabajos, el Museo se hallaba en el proceso de volcado de su anterior base de datos a otra común a los museos del País Vasco, EMSIME. La nueva base de datos abarca una amplia gama de aspectos, que la anterior no contemplaba, ya que está ideada para adaptarse a instituciones museísticas con distintas particularidades; incluyendo entradas específicas a cuestiones puramente fotográficas, como puede ser la de *Emulsión fotográfica* o *Color-B/N*, que evitan utilizar entradas genéricas, como *Observaciones*, a modo de cajón de sastre donde conglomerar todas las cuestiones propias de la disciplina fotográfica. La existencia de nuevas opciones concretas sobre fotografía favorece una mayor atención a la especificidad del medio y provoca, al mismo tiempo, la búsqueda de datos que antes no eran contemplados a la hora de rellenar las fichas.

Por otra parte, a pesar de contar con entradas específicas sobre fotografía, siguen existiendo parámetros que no son ubicados de forma concreta en ningún apartado. La multiplicación de posibilidades a la hora de introducir datos plantea el contrapunto de no saber con certeza dónde *encajar* determinadas cuestiones. Si antes existía un único *cajón de sastre*, ahora encontramos varios, y la no sistematización del proceso puede derivar en la repetición de datos o que un tipo de información aparezca en uno u otro apartado, indistintamente. Por tanto, es fundamental estructurar la ubicación de todos aquellos datos que no están especificados en ningún campo de la ficha catalográfica, con el fin de facilitar las posteriores búsquedas de los usuarios. Estas pautas deben establecerse desde un primer momento de la catalogación. En este caso, se localizaron todas aquellas cuestiones relativas a la fotografía que eran susceptibles de aparecer en el proceso que

no estaban previstas en el esquema de la base de datos, y se encasillaron en aquellas entradas genéricas que se consideraron más oportunas.

Estas cuestiones no son específicas de las bases de datos empleadas por el Museo de Bellas Artes de Bilbao ni de la disciplina fotográfica. A la hora de poner en práctica la catalogación de cualquier tipo de objeto, es difícil una correspondencia exacta de las necesidades de la pieza con un sistema de encasillamiento y clasificación de datos, que es de lo que, en definitiva, se trata la catalogación.

Otro de los aspectos en el que se debe amoldar la catalogación es a las pautas empleadas previamente por la institución en el resto de obras, incluso cuando éstas no son las que mejor responden a la naturaleza del objeto. Un ejemplo, sin especial relevancia pero significativo, es el uso sistemático de la palabra *artista* por parte de la institución, término que no suele emplearse en la disciplina que tratamos y que muchos fotógrafos rechazan. Se trata, pues, de adoptar aquellos usos con los que el museo trabaja de forma cotidiana, aun cuando no sean los más adecuados para el caso, siempre que no supongan caer en incorrecciones.

Hay que hacer hincapié en la importancia de una correcta adecuación de las especificidades de la fotografía a la base de datos preexistentes con la que trabaja la institución, así como los mecanismos y pautas preestablecidas por la entidad, aunque ello pueda conllevar una cierta inexactitud en los matices terminológicos propios de la fotografía. Al mismo tiempo, no se puede prescindir de la rigurosidad y se debe proporcionar un lenguaje acorde con el medio. Hay que buscar, por tanto, un equilibrio que no suponga una alteración de las pautas de gestión de la institución al mismo tiempo que se aportan soluciones al caso de la obra fotográfica.

En definitiva, la adecuación es una capacidad que se debe convertir en una herramienta fundamental a la hora de trabajar con piezas de una naturaleza específica, como la fotografía, dentro de un ámbito museístico amplio, que comprende expresiones artísticas de todas las épocas y disciplinas. No se puede pretender establecer como prioridad las preferencias de la fotografía, alterando un sistema catalográfico genérico que ha de dar respuesta a múltiples objetos artísticos. En este sentido, también hay que considerar el peso de la Colección de Fotografía dentro de la institución, teniendo en cuenta si se trata de una parte esencial de las colecciones o si, por el contrario, son otras disciplinas las que tienen una mayor relevancia, y buscar un equilibrio.

3. Problemáticas y pautas en la catalogación de obras fotográficas en las instituciones artísticas

Hasta el momento se han planteado reflexiones genéricas, sin concretar en campos específicos de la catalogación, que se ofrecen a continuación. Hay que recordar que las consideraciones que se dan no pretenden ser un compendio exhaustivo de pautas para la catalogación fotográfica, sino que se refieren a aquellos aspectos que pueden ser causa de una interpretación inexacta de la pieza catalogada según los patrones seguidos en un museo de arte¹¹¹.

Estas observaciones no han sido identificadas únicamente en el seno del Museo de Bilbao, sino que algunas también han sido localizadas en otras instituciones artísticas. Se han obviado, por otra parte, las reglas básicas de catalogación de fotografía que afectan de forma común a otras piezas museográficas, como pueden ser las estampas, tales como la diferenciación entre las medidas del papel y la mancha o imagen, por tratarse de cuestiones genéricas que cualquier especialista en catalogación tiene en cuenta.

Atendiendo al caso de la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao, una de las cuestiones esenciales a las que hubo que prestar atención es el propio carácter de la institución. Interesa tener en cuenta el doble enfoque desde el que se proyecta el Museo, por un lado, la tradición de las Bellas Artes y, por otro, el Arte Contemporáneo. A pesar del empeño durante las últimas décadas por ponerse al día en lo relativo a las expresiones artísticas actuales, se observan algunas dificultades en la catalogación de fotografía. La tradición museística en la que se han desarrollado los sistemas de gestión de las obras, principalmente a través de las bases de datos, no contemplaba algunos conceptos propios de la fotografía. En este sentido, hay que volver a citar la reproductividad como característica intrínseca al medio fotográfico, que conlleva una serie de implicaciones que afectan directamente a cuestiones museográficas y catalográficas, pensadas en origen para su aplicación en disciplinas como la pintura o la escultura.

En relación al concepto de copia fotográfica, hay que tener en cuenta cuestiones como que la fecha de la copia fotográfica no se corresponde con la fecha de la fotografía en sí misma, siendo esta última la fecha en que se hizo la toma y, por tanto, la del cliché.

111 Estas cuestiones han ido surgiendo a lo largo del proceso de catalogación, que fue dirigido por Juan Miguel Sánchez Vigil, quien sugirió y guio en las soluciones adoptadas.

Conviene así especificar que se trata de la fecha del cliché, mientras que, por otro lado, se indicará la fecha de la copia como *Fecha de edición*, cuando exista dicho campo. En este sentido, se puede equiparar a las pautas de datación de las estampas¹¹².

En la misma línea, es interesante incluir información sobre las características que afectan a la copia: si fue realizada por el propio autor y en qué época. En este sentido se han observado distintas soluciones a la hora de plasmar estos datos, algunas de las cuales no son concluyentes, como cuando se indica *copia moderna* sin explicitar si ha sido realizada por el propio fotógrafo. Otra cuestión es la interpretación de *original*, que en sentido estricto se refiere exclusivamente al cliché, aunque está ampliamente difundido que *original* sea la primera copia realizada en la época de la toma del negativo. Este último concepto tiende a una idea de exclusividad al pretender que esta primera copia sea la única *original*, como la más valiosa, obviando otros aspectos de las copias posteriores, como que el autor pueda haber adquirido una mayor habilidad en las técnicas de positivado o que haya experimentado una madurez estética que dote a las copias posteriores de un interés mayor¹¹³. Ante estas discrepancias, todas las copias realizadas por el autor o bajo su supervisión se han entendido como *copias originales*, especificando la participación del fotógrafo en la ejecución, cuando así fuera, y el período en que fue ampliada la copia, de época o posterior.

Tres apartados de la catalogación que también reflejan esa incompreensión del carácter reproductivo de la fotografía, son aquellos relacionados con la bibliografía de la obra, con las exposiciones en las que participó y los premios concedidos. Estas entradas de la ficha catalográfica se aplican desde un planteamiento de obra única, según el cual, si no es el mismo objeto conservado en la institución el que ha sido reproducido en una publicación, el que ha sido expuesto en una muestra o el que ha ganado un determinado

112 En contraposición a este criterio, citaremos el caso de la base de datos del MOMA, en la que el campo *Edition* es empleado de forma exclusiva por el Departamento de estampas y libros, con un significado más cercano a *publicación* que al de la palabra castellana *edición*. En fotografía, la información sobre la copia, tanto la fecha como el técnico que la produce, viene incluido en el campo referido a la técnica. En referencia a esos mismos datos, el MOMA no trabaja con los términos de *copia original*, *copia posterior*, *copia moderna*, etc.

113 Otro término empleado en el mercado del arte es el de *copia vintage*, que son aquellas copias realizadas durante los cinco años siguientes a la toma del cliché, aunque no siempre hay unanimidad en el uso terminológico. La producción de series limitadas es otra de las estrategias del mercado para crear unos mecanismos de valoración del objeto, de hecho, de los fondos del Museo, el de Cirilo Martínez Novillo es el único con esta condición, siendo un tiraje hecho precisamente por una galería de arte.

premio, no se añade dicha información¹¹⁴. Es decir, se entiende la obra como objeto, mientras que la fotografía es una imagen reproducida en sí misma¹¹⁵. Por tanto, la participación de una fotografía en una exposición, su reproducción en una publicación o los premios que haya ganado, deben entenderse en un sentido amplio, independientemente de si se trata del mismo objeto u otra copia distinta a la conserva en la institución, y deben ser indicados en las fichas catalográficas. Con la idea de mantener las premisas establecidas por el Museo, se ha incluido este dato, señalando cuando se trataba de otra copia la que había sido expuesta o premiada, no así para las publicaciones. Se exceptuaría cuando las copias exhibidas o publicadas sean el resultado de una interpretación libre y subjetiva de un técnico de laboratorio ajeno al autor de la fotografía¹¹⁶.

En un sentido más genérico, la existencia de múltiples copias, así como la difusión de la fotografía en diversos medios editoriales contribuye a que una misma fotografía haya sido denominada con distintos títulos, algo que puede suceder en otras disciplinas, por ejemplo cuando una pintura ha tenido otra denominación en épocas pasadas, pero que en fotografía sucede con una asiduidad mucho mayor y en un plazo de tiempo más corto. Para la adjudicación de un título se seguirán las normas catalográficas marcadas por la institución, generalmente el indicado en el documento de donación, inscrito en la obra, etcétera. No obstante, es conveniente hacer una recopilación de los títulos con los que se haya dado a conocer la obra y registrarlos en la ficha catalográfica, indicando siempre su procedencia, incluyendo también la serie a la que pertenece la obra, ya que en ocasiones al citar una obra concreta se emplea el título de la serie. Ello facilita la localización e identificación de las fotografías cuando son citadas en otras fuentes bajo otro título distinto al de la pieza del Museo.

114 Sin embargo, en la Biblioteca Nacional de España siguen las mismas directrices a la hora de señalar estos aspectos, a pesar de que su base de datos sigue patrones bibliográficos y no museográficos.

115 Considero innecesario, en este punto, entrar a valorar posibles objeciones sobre las diferencias de tonalidad y contraste, u otras derivadas del proceso de ampliación, entre las distintas copias de una misma fotografía. Sin embargo, sí debe valorarse si se trata de una copia ampliada por el mismo autor o bajo su supervisión, que implica una serie de ideas, entre ellas estéticas, sobre la obra fotográfica que no comparten generalmente las copias en la que el autor no ha participado.

116 En museos de gran envergadura, como el MOMA, las únicas exposiciones a las que se suele hacer referencia son aquellas organizadas por la misma institución, que también están incluidas en la base de datos. También el International Center of Photography sigue esta pauta. Estas formas de proceder responden a la ingente actividad de la institución y la relevancia de las piezas adquiridas, sin embargo, esta pauta resulta poco conveniente para la catalogación en ámbitos más modestos, en los que se busca la puesta en valor de las obras.

En cuanto al concepto de analogía de la obra, también debe interpretarse desde las características propias del medio. En primer lugar, hay que incluir el cliché en este apartado, con los datos de los que se dispongan sobre su formato, la técnica y la localización, así como la existencia de otras copias de la misma fotografía. Respecto a otro tipo de obras análogas, se debe restringir dichas referencias teniendo en cuenta las características técnicas de la fotografía. Mientras que en otras técnicas, como la pintura, el concepto de analogía se amplía a obras producidas en un mismo contexto o incluso modelos iconográficos seguidos, esta interpretación no tiene lugar en la fotografía por la infinidad de referencias que se darían sólo con especificar como *análogas* del resto de fotografías de una misma serie. Sí es interesante, en cambio, indicar aquellas fotografías que sean *variaciones*, es decir, una toma del mismo motivo con ligeras modificaciones, o una fotografía reencuadrada en un detalle, por lo que varía la composición de la imagen.

Una de las confusiones más comunes en las instituciones museísticas se refiere a las técnicas, que en ocasiones se entienden de forma inexacta, confundiendo los procesos, las emulsiones, la denominación del objeto o, la más difundida, emplear los parámetros de *fotografía en blanco y negro* y *fotografía a color* como técnica. Ante dicha confusión y la especialización que entraña el conocimiento en profundidad de las técnicas, se ha optado por emplear los términos *procedimiento pigmentario*, *revelado químico* e *impresión digital* para la entrada correspondiente a la técnica. Ello permite reducir el margen de error sobre las cuestiones técnicas, y en los campos accesorios, como *precisiones a la técnica* se ha detallado la información pertinente.

También en relación a la técnica, hay que advertir que no todas las copias fotográficas que tienen color son *a color*, ya que puede ser una fotografía realizada con una película en blanco y negro, coloreada posteriormente, bien con pigmentos o bien con tintes. Este es el caso de algunos de los desnudos de Ribas i Prous que tienen un tono azul debido a que les fue aplicado un virado, pero la técnica es al gelatinobromuro. Por tanto, se debe observar si la película y el procedimiento de revelado era a color, independientemente de la gama tonal de la copia final.

Dejando de lado las cuestiones técnicas, en lo referido al *encasillamiento* de la fotografía en estilos y escuelas, mientras que en otros campos artísticos, se pueden establecer unas pautas cronológicas y estilísticas más o menos claras, aunque tengan sus matices; en fotografía, la misma historiografía es confusa y no hay unanimidad en la división de estilos y escuelas. En el caso de la catalogación de la Colección de Fotografía

del Museo de Bilbao, se ha optado por no introducir este dato, con la sola excepción de la obra de Tomás de Acillona, claramente pictorialista, siendo éste, además, uno de los estilos cuyas características han sido establecidas por los historiadores. Sobre esta falta de consenso teórico, encontramos el ejemplo de Gabriel Cualladó, a quien una parte de la historiografía ha incluido bajo la denominación de Escuela de Madrid, junto a la de otros compañeros de afición. No hay un acuerdo entre los historiadores sobre la existencia de dicha Escuela, ni se han establecido unas características estilísticas que realmente diferencien de forma determinante a los fotografías en ella incluidos, además de ser un término que los propios fotografías rechazaban. Por todo ello, en este caso, no se ha hecho referencia a dicha Escuela en las fichas catalográficas. Lo mismo sucede con la denominación de *neorrealismo*, también atribuida estilísticamente a la obra de Cualladó. En definitiva, lo que interesa destacar es la dificultad que se plantea ante la falta de una tradición historiográfica y el consenso suficiente para establecer unos estilos y escuelas definidos dentro de la Historia de la Fotografía Española. Ante la duda, será mejor omitir clasificaciones rígidas, aceptándolas únicamente cuando los criterios planteados por los teóricos sean lo suficientemente sólidos¹¹⁷.

En un sentido más general, también es conveniente que en el apartado *Descripción* se introduzcan aspectos específicos relativos al uso del lenguaje fotográfico, como el tipo de toma, los planos, el encuadre, la perspectiva, el empleo de la luz, la profundidad de campo, etcétera.

Por último, en las entradas referidas al estado de conservación de la obra, existen pautas para la descripción de deterioros fotográficos que no son explicitados aquí por poder consultarse en manuales sobre el tema¹¹⁸. Además, estos campos suelen ser competencia del departamento de conservación-restauración de los museos, por lo que el responsable de realizar la catalogación está exento de cumplimentarlos, al menos en el caso del Museo de Bilbao. Aun así, dentro de las consideraciones sobre conservación, es

117 El ideal de que la persona que cataloga tenga capacidad crítica en todos los casos es poco realista, teniendo en cuenta que los ritmos de trabajo no permiten la continua actualización de conocimientos historiográficos sobre cada una de las disciplinas.

118 En este campo la bibliografía es más amplia, por ejemplo: FUENTES DE CÍA, Ángel María, *La conservación de archivos fotográficos*, «Documentos de trabajo». Madrid: Asociación Española de Documentación e Información Científica, 2012. [05/01/14]. Disponible en: <http://www.sedic.es/wp-content/uploads/2016/01/conservacion-arch.-fotograficos.pdf>. También se puede consultar VALDEZ MARÍN, Juan Carlos, *Glosario de términos empleados en conservación fotográfica*, «Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, 3». México: INAH, 2001.

interesante incluir aquellas manipulaciones o retoques realizados por el propio autor de la pieza, que generalmente tapan incorrecciones traspasadas del negativo a la copia. Este aspecto no es un deterioro de la obra en sí mismo, pero aporta información sobre el proceso de ampliación de la copia que puede ser relevante para su estudio. En cuanto a la ubicación de este dato, por su contenido, tendría que incluirse en los apartados referentes a la conservación, sin embargo, este campo lo visualiza exclusivamente el departamento de Conservación y Restauración. Con el fin de dar acceso a la información a un mayor número de usuarios, en el caso del Museo de Bilbao, se ha optado por incluirla en una entrada genérica.

Las consideraciones expuestas en este apartado, como se ha podido comprobar, no se ajustan a procesos concretos de catalogación, ya que los condicionantes que rodean a cada caso son múltiples y sobrepasan los límites de este trabajo. Además, este planteamiento se debe entender en un sentido general, debido a que cada institución cuenta con su propia base de datos y sus mecanismos de gestión. Se ha procurado plasmar algunas de las cuestiones más relevantes a la hora de afrontar la catalogación de las copias fotográficas dentro de un sistema museístico más amplio. Por último, quiero hacer notar que muchas de las cuestiones aquí referidas van más allá de la práctica catalográfica, que nos remiten, en última instancia, a una forma de entender el arte, las diversas expresiones artísticas, así como la museología.

ENRIQUE EPALZA. El documentalismo urbano y social de Bilbao

El fondo fotográfico de Enrique Epalza en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conservan 99 copias posteriores de Enrique Epalza, n.º inv. 85/15 al 85/111. Las fotografías fueron realizadas para su exposición en la muestra *Bilbao a fines siglo XIX*, celebrada en el Museo durante los meses de marzo y abril de 1985. En esta exposición las obras aparecieron como anónimas, siendo posteriormente identificada su autoría por la familia de Epalza¹¹⁹. Las piezas del Museo fueron realizadas por Mikel Alonso a partir de otras copias fotográficas originales del autor, al colodión sobre papel, que habían sido encontradas en la antigua vivienda de Epalza y rescatadas por Marino Montero y Mikel Alonso, quienes organizaron la exposición y donaron las copias modernas¹²⁰. En la muestra *Bilbao a fines del siglo XIX*, se expusieron las copias modernas, acompañadas de algunas obras del fondo fotográfico de Mikel Alonso, y una pequeña selección de las fotografías originales de Epalza, que se exhibieron en una vitrina¹²¹. El conjunto original del autor constaba de 66 fotografías de un tamaño aproximado de 16,6 x 12 cm; 9 de 11 x 8 cm, y 35 de 7,5 x 7,5 cm, siendo algunas de ellas pares estereoscópicas. También se incluía media docena de tarjetas postales de Francia y Suiza, publicadas por J.F. Jarvis en Washington en 1889.

Enrique Epalza Chanfreau

Enrique Epalza (Bilbao, 1860-1933) fue uno de los más destacados arquitectos de Bilbao en el cambio del siglo XIX al XX, dentro de la corriente ecléctica historicista. Estudió arquitectura en la Real Academia de San Fernando en Madrid y en 1887 ganó la

119 La autoría fue adjudicada por Juan Carlos Zabalo de Arena, descendiente de Epalza, basándose en el hecho de que habían sido encontradas en la antigua vivienda del autor, en cuya buhardilla había tenido un pequeño laboratorio de fotografía.

120 Fue la portera de la casa, ubicada en la actual calle Viuda de Epalza n. 6, quien informó a Alonso y Montero de su existencia. Parece ser que la mayoría de copias originales quedaron en manos de Marino Montero, aunque en la actualidad no están localizadas. Por tanto, las fotografías originales no han sido examinadas personalmente y no se ha podido verificar si se trata de colodiones.

121 Las fotografías del fondo Mikel Alonso fueron producidas con ocasión de la muestra de Epalza, y registran las mismas vistas que algunas de las tomas de Epalza. Este tema se trata en el capítulo dedicado a Mikel Alonso.

plaza de Ayudante del Arquitecto Jefe de Obras Municipales del Ayuntamiento de Bilbao. Fue Arquitecto Jefe de Obras Municipales desde 1899, renunciando a su plaza en 1901, aunque continuó ejerciendo algunas funciones del cargo hasta 1903. Una de sus obras más importantes es el Hospital Civil de Basurto (1897-1908), que fue el primer ejemplo de arquitectura hospitalaria moderna en España. El hospital fue diseñado siguiendo criterios funcionales según las necesidades sanitarias; para ello trazó una estructura a partir de distintos pabellones aislados, destinados a distintas especialidades médicas, y separados por zonas ajardinadas¹²². Enrique Epalza también proyectó otras construcciones relacionadas con la sanidad, grupos escolares, villas y hoteles privados, edificios de viviendas y distintas obras urbanas; en todas ellas la funcionalidad arquitectónica iba pareja al cuidado del diseño. De especial relevancia fueron los estudios que realizó sobre higiene y salubridad, que aplicó en sus proyectos de viviendas para obreros¹²³.

La preocupación de Epalza por las condiciones de vida de la clase obrera le llevó a proponer, aunque sin éxito, la modificación de las ordenanzas de la Villa en materia urbana. Con el fin de asegurar unas condiciones mínimas de salubridad a toda la ciudadanía promovió, entre otras medidas, la instalación de agua y el alumbrado, que ayudaran a disminuir las constantes epidemias que la población sufría de forma periódica y las elevadas tasas de mortandad¹²⁴. En palabras del propio Epalza:

*¿De que sirve que se alcen en las calles principales edificios públicos suntuosos y artísticos hoteles donde habitan los privilegiados, si la gran masa de la población, [...] los trabajadores, viven en barrios infectos?*¹²⁵

122 Para su planificación Epalza viajó junto al doctor José Carrasco por distintas ciudades europeas visitando los centros sanitarios más modernos. Sus impresiones fueron plasmadas en EPALZA, Enrique, *Reseña de una visita a algunos hospitales españoles y extranjeros*. Bilbao: Casa de Misericordia, 1899. El diseño del Hospital de Basurto está inspirado en el de Ependorff de Hamburgo. Varios de los pabellones originales han sido derruidos.

123 Entre otros, diseñó un grupo de viviendas del barrio de la Cruz para la Sociedad Anónima de Construcciones Baratas (1910-1920), y el conjunto de viviendas de Iralabarri (1908), junto a Federico Ugalde y Pedro Peláez. La relevancia de estas aportaciones se recalcan por las nefastas condiciones de habitabilidad que venía sufriendo la población obrera desde el auge de la industrialización en el último tercio del siglo XIX, que tuvo una especial incidencia en el Bilbao metropolitano.

124 EPALZA, Enrique, *Reformas en pro del bienestar del proletariado* (conferencia leída por Enrique de Epalza en el Instituto Vizcaíno el 4 de diciembre de 1902). «Conferencias instructivas organizadas por la Federación de Sociedades Obreras de Bilbao y celebradas en el Instituto Vizcaíno». Bilbao: Tipografía Popular, 1902.

125 Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libro de Actas Municipales. Libro de actas que da comienzo 2-10-1901 y termina 27-12-1901, fs. 63-64, 10 octubre 1901.

Al margen de la funcionalidad, Epalza también consideró fundamentales las cuestiones estéticas en la arquitectura, e impulsó la creación de un concurso de *fachadas artísticas* del Ayuntamiento de Bilbao ante la falta de criterios estéticos de las construcciones de la Villa; concurso que, además, ganó en dos ocasiones¹²⁶. De los textos referentes a la creación del concurso de fachadas de Bilbao se desprende una preocupación estética que va más allá de lo ornamental, incluyendo ideas de índole social y referentes a los efectos positivos que el disfrute y el conocimiento artístico tienen sobre el ser humano:

*...los pueblos deben vivir también la vida del arte [...] al fin y al cabo los impulsos artísticos vienen á ser manifestaciones embrionarias de facultades superiores, y es injusto sofocar esas aspiraciones...*¹²⁷

Aunque Epalza no desarrolla de un modo específico estas ideas, se desprende de sus palabras la consideración de la belleza como un concepto que supera el simple hedonismo visual y repercute como un factor *beneficioso* en el individuo, más allá de la propia arquitectura y de las condiciones de vida que ésta proporciona: *Otra ventaja, y no pequeña, habría de obtenerse llevando á la práctica esta idea: y es la de educar en el arte al pueblo de Bilbao*¹²⁸.

En cuanto al interés personal de Epalza por el arte, aunque no se tienen muchas noticias al respecto, se debe mencionar que fue vocal de la Junta Directiva de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, entre 1885 y 1890, y que entre sus fotografías se conservan reproducciones de pinturas y esculturas. Este hecho se debe contextualizar en una época en que la fotografía era uno de los principales medios de conocimiento y difusión de obras de arte. Además, hay que recordar la inexistencia de instituciones museísticas en Bilbao, cuestión que Epalza también señaló en alguna ocasión, en comparación con su relativa proliferación en otros países europeos. Aparte de estas escuetas referencias, la sensibilidad estética de Epalza queda patente en su propia obra arquitectónica, así como en sus fotografías.

En 1915 la actividad de Epalza empezó a decaer, debido a la enfermedad de parkinson, que le obliga a abandonar su profesión y la vida pública, y a partir de 1920 apenas se tiene noticias de él.

126 En 1902, obtuvo el primer premio por el hotel construido para el Sr. Zabalinchaurreta, y en 1906 la casa de José Ramón Aburto ganó el segundo galardón.

127 Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia, *op. cit.*, fs. 67, 16 de octubre 1901.

128 *Ibidem*, fs. 68.

La producción fotográfica de Enrique Epalza

Enrique Epalza fue un gran aficionado a la fotografía, siendo su producción fotográfica mucho más amplia que la que se conserva en el Museo de Bilbao. No se conoce el origen de la afición de Epalza, aunque parece ser que en su familia ya había algún aficionado al medio, probablemente su padre, pero podemos circunscribir dicha práctica al auge que tuvo la fotografía entre las clases altas europeas desde finales del siglo XIX. Al respecto, una de las condiciones que se dieron para que la fotografía se convirtiera en una afición entre la burguesía fue la comercialización, a partir de 1880, de una serie de materiales y productos industriales, que libraron al fotógrafo del engorroso proceso de sensibilizar él mismo el soporte, tanto del cliché como de la copia, con las correspondientes emulsiones que tendría que haber preparado previamente. También fueron fundamentales para el acceso del *amateur* al campo de la fotografía los avances técnicos en la óptica y la sucesiva aparición de cámaras, cada vez más ligeras y fáciles de manejar. Si bien, Epalza empleaba una cámara de gran formato y otra de formato medio.

Ya se ha mencionado que la técnica de copias originales de Epalza era el positivo al colodión sobre papel, cuyo proceso de positivado es por ennegrecimiento directo, es decir, mediante el contacto directo del papel con el cliché y su exposición a la luz solar. La producción industrial y comercialización de papeles sensibilizados al colodión se dio a partir de 1880 hasta 1920¹²⁹.

Por otro lado, entre el conjunto de fotografías originales de Epalza se contaban pares estereoscópicos, que eran visionados a través de un estereoscopio que, mediante la combinación de lentes, creaba la ilusión de tridimensionalidad¹³⁰. El auge de la fotografía estereoscópica se produjo a partir de la década de 1860, comercializada por los fotógrafos profesionales y editores, y con el surgimiento de la fotografía *amateur* fueron los propios aficionados quienes produjeron estereoscopias.

129 El colodión de ennegrecimiento directo o POP (por sus siglas en inglés, Printing-Out Paper) fue desarrollado por Wharton Simpson en los Estados Unidos en el año 1865.

130 Los principios ópticos de la estereoscopia fueron formulados en 1832 por el físico inglés Charles Wheatstone. Dicho principio fue aplicado por Talbot a negativos calotípicos copiados en papel a la sal, posteriormente fue aplicado a los daguerrotipos en 1848, así como al resto de técnicas fotográficas, a medida que se fueron desarrollando. Sobre la fotografía estereoscópica consultar: FUENTES Y CÍA, Ángel María, "Notas sobre la fotografía estereoscópica", *Los hermanos Faci. Fotografías*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. [19/02/15]. Disponible en: <http://www.angelfuentes.es/PDF/Estereoscopia.pdf>.

Volviendo a la formación fotográfica de Epalza, sin poder aseverar nada, lo más probable es que fuera autodidacta, sobre todo si se tiene en cuenta los escasos medios de formación y difusión fotográfica, siendo muy pocas las publicaciones españolas especializadas en fotografía en la época. En Bilbao se editó, de 1891 a 1893, *Las novedades fotográficas: apuntes sobre progresos de la fotografía y artes fotomecánicas*, que contó con destacados colaboradores de la talla de los hermanos Lumière¹³¹. También en la Villa, se publicó a partir de 1901 *Lux*, el boletín mensual ilustrado de la Compañía General de Material Fotográfico de Bilbao¹³². Aunque no hay constancia de que Epalza conociera estas publicaciones, se puede presuponer que así fue, teniendo en cuenta las escasas fuentes que existían y lo limitada que era la práctica fotográfica durante el cambio de siglo. Se debe señalar, asimismo, que los contenidos de las publicaciones especializadas se centraban prioritariamente en los aspectos más técnicos, y apenas tenían cabida las cuestiones de índole estético. Por otro lado, los contactos que Epalza mantuvo con Europa, al menos en cuanto a arquitectura, invitan a pensar que parte de su formación fotográfica también pudo haber sido a través de publicaciones extranjeras. Del mismo modo, Epalza debió conocer la fotografía aplicada al registro de obras arquitectónicas, que el autor también realizó, y que fue una de las más prolíficas prácticas fotográficas del siglo XIX, además de una fuente esencial de conocimiento visual de la propia arquitectura.

Poco se sabe sobre el resto de la producción fotográfica de Enrique Epalza, más allá de que había instalado un laboratorio fotográfico en la buhardilla de su casa de la calle Viuda de Epalza y otro en *Avellaneda*, la casa de veraneo en Sondupe, que él mismo había proyectado. A parte de dos retratos de la madre de Epalza, sobre placas de vidrio, la familia conserva únicamente un álbum fotográfico compuesto por fotografías tomadas por el arquitecto junto a otras de otros autores, de notable calidad, que nos indica la afición del arquitecto por coleccionar vistas, en concreto de arquitectura. En el libro de Elías Mas sobre la obra arquitectónica de Epalza, aparecen reproducidas varias fotografías tomadas por el autor, cuyo paradero se desconoce, y ya se ha mencionado que tampoco las copias originales de las fotografías del Museo han sido localizadas¹³³. Por tanto, a la espera de nuevas investigaciones que den luz sobre esta cuestión, se

131 Se trataba de una publicación mensual dirigida por Carlos Schomburg.

132 Dicha Compañía era el nombre oficial de la famosa Casa Lux, regentada por Manuel Torcida.

133 Desafortunadamente, no se ha podido contar con la colaboración de Elías Mas.

puede considerar que las fotografías que conserva el Museo de Bilbao, aunque sean copias posteriores, son las únicas accesibles del autor.

Temática

Las fotografías de Enrique Epalza que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Bilbao son, en su mayoría, vistas de la ciudad y de sus alrededores. Con un carácter documental no exento de sensibilidad estética, Epalza registra con su cámara varios lugares de Bizkaia, a sus habitantes y algunos eventos de la época.

Un primer bloque temático en la producción de Epalza son las fotografías de arquitectura, en las que los edificios son el objeto expreso de la imagen. Por tanto, están directamente vinculadas con la profesión del autor. Las que conserva el Museo de Bilbao son tomas del edificio del Ayuntamiento de Bilbao (1883-1892), obra de Joaquín Rucoba; la sede de la Sociedad el Sitio (1890), actual Biblioteca de Bidebarrieta, de Severino Achúcaro; una única fotografía de la nave central de la Parroquia del Sagrado Corazón, de José María Basterra (1890), y una galería acristalada no identificada. Este conjunto es el único del fondo fotográfico con tomas en interiores. En ellas, el autor no siempre elige aquellas perspectivas idóneas para mostrar la arquitectura, sino que superpone una visión expresiva de la fotografía a la mera descripción arquitectónica. Epalza emplea puntos de vista que buscan la belleza compositiva de la imagen, como sucede en *[Entrada principal a la Casa Consistorial]*, n.º inv. 85/28 [Fig. 3], en la que la perspectiva sesgada apenas nos muestra el muro de la fachada, de la que sólo se aprecian las molduras que sobresalen y uno de los lienzos laterales que avanza respecto a la zona central. En cambio, adquiere protagonismo la sucesión de farolas, que crean un juego de verticales en contraste con una figura humana de pie de la derecha de la imagen. Al margen de las obras conservadas en el Museo de Bilbao, Epalza hizo tomas de edificios, entre los que se incluyen sus propios proyectos, como muestran las publicadas en el libro de Elías Más.

Con todo, las fotografías más numerosas del fondo del Museo son aquellas en las que Epalza capta vistas urbanas, suburbanas o marinas. En estas imágenes, las vistas del entorno tienen una importancia fundamental, siendo tomas generales que pueden calificarse casi de paisajes, pese a la permanente presencia humana. En la mayoría de ellas se respira una atmósfera de cotidianidad y espontaneidad, incluso cuando los personajes miran a cámara ante la novedad que suponía una máquina fotográfica para los

viandantes de la época. Entre éstos, es frecuente la presencia de niños, que adquieren protagonismo en muchas de las escenas; un gusto por la infancia que es común en la fotografía de la época, como se aprecia en las tarjetas postales, por ejemplo.

A simple vista se trata de tomas generales de las plazas y bulevares de la Villa, no obstante, las fotografías de Epalza registran el cambio urbano que se estaba produciendo en la ciudad de Bilbao y documentan los nuevos monumentos y edificios que se estaban levantando, aun cuando la presencia de viandantes desvía la atención, como sucede en *[En la Plaza Elíptica]*, n.º inv. 85/33 [Fig. 1], que muestra el Palacio Chávarri en un segundo plano, tras la plaza y varias personas que la ocupan. El interés y la consciencia del autor en el registro de los cambios urbanos se constata al poner de relieve las intervenciones urbanísticas en las que participó el propio palza en su actividad profesional, como las del paseo de los Caños, el barrio de La Peña o el puente del Arenal, que también son objeto de sus fotografías¹³⁴.



Fig. 1. Enrique Epalza, *[En la Plaza Elíptica]*, fin s. XIX-ppio. s. XX, n.º inv. 85/33

134 N.º inv. 85/22 al 85/27, y del 85/94 al 85/102.

Es importante poner de relieve el contexto urbanístico de Bilbao y sus alrededores. Durante el último cuarto del siglo XIX y principios del XX la ciudad sufrió un acelerado aumento demográfico y económico, que se tradujo en un abrupto crecimiento urbano completamente desordenado, en el que la población sufría unas condiciones extremas de hacinamiento e insalubridad. Al tiempo que los edificios de viviendas obreras y las fábricas iban creando un conglomerado urbano caótico, el crecimiento económico se tradujo en la creación de un Ensanche en el que se asentaron las clases acomodadas, así como en la construcción de los edificios representativos de la ciudad, monumentos, puentes y mejoras urbanísticas, en consonancia con el nuevo estatus de la Villa. Todos estos cambios fueron seguidos atentamente por Epalza desde su mirada de arquitecto, al tiempo que las registraba con sus fotografías, que adquieren una significación documental indiscutible, sin que el autor llegue a adoptar una visión de registro analítico del urbanismo. Por tanto, se ha de poner en relación las fotografías propiamente de arquitectura con sus vistas urbanas y suburbanas, pese a que en las segundas el paisaje urbano puede llegar a percibirse más como un telón de fondo, viéndose su protagonismo disputado por la presencia de la figura humana. Éstas se ubican estratégicamente, como parte de la composición, muchas veces cortadas o al límite del encuadre, como se aprecia en *[En la Plaza Elíptica]*, n.º inv. 85/33 [Fig.1], o en *[Monumento de Antonio Trueba, “Antón el de los cantares”]*, n.º inv. 84/40, en la que es evidente que el fotógrafo ha intervenido en la ubicación de los niños en primer término.

En la misma línea, las vistas de carácter portuario, emplazadas tanto en la ciudad de Bilbao como en poblaciones costeras, nos muestran una importante faceta de la actividad económica bilbaína: por un lado, la industria de los astilleros y, por el otro, el comercio. Al mismo tiempo, la presencia de dos grandes buques atracados en la Campa de los Ingleses que fotografía Epalza, n.º inv. 85/48 y 85/49, fue posible a partir de 1888, gracias a las obras de ingeniería portuaria realizadas por Evaristo Churruga, que permitieron el acceso de buques de mayor calado al puerto de Bilbao. Nos muestra, por tanto, una imagen que sería una novedad para la ciudad de Bilbao y que responde a un importante reto para la ingeniería de la época, con lo que la imagen adquiere connotaciones relativas a la idea de progreso y modernidad.

Cercanas a las fotografías urbanas, se hallan otras más próximas al documentalismo social, siendo en ocasiones difícil de deslindar cuándo el foco de atención se centra en el entorno y cuándo en la actividad humana. A través de las fotografías del Museo, aunque

son escasas, Epalza no ofrecen un conciso retrato de la sociedad de la época, desde las clases adineradas, que con sus pulcros vestidos ocupan el nuevo Ensanche de Bilbao, hasta familias desfavorecidas, que se cobijan bajo un puente, pasado por la *aña* que pasea a los hijos de la pudiente burguesía, las clases obreras del periférico barrio de La Peña, o la llegada de la alta sociedad a los toros en sus carruajes bajo la atenta mirada de las clases menos acomodadas. La ya citada presencia infantil se traduce en estas fotografías en escenas en las que niños vestidos de *marinerito* juegan a *saltoka* frente al nuevo mercado de Abando, n.º inv. 85/42, que contrastan con aquellos otros que se bañan desnudos en las infectas aguas de la ría del Nervión, n.º inv. 85/102.

Aunque Epalza era un declarado defensor del derecho de la clase trabajadora a unas condiciones de vida dignas, no se percibe en sus fotografías una crítica ni denuncia en este sentido. Sí cabe destacar una visión relativamente moderna en la representación que hace de la sociedad, sin aspavientos ni visiones estereotipadas de ninguno de los estratos sociales que presenta, ofreciendo una visión próxima al documentalismo social, al menos dentro del contexto urbano. En comparación con ésta, el mundo rural sí se muestra a través de una mirada más acorde con ciertos tópicos de las formas de representación de la época, como se comentará más adelante.

El retrato de la sociedad bilbaína, se completa con aquellas escenas de acontecimientos y sucesos que podemos clasificar como excepcionales. A modo de crónica visual, Epalza documenta con su cámara algunos de los eventos sociales del Bilbao del cambio de siglo. Algunos de ellos de carácter económico-industrial, como la botadura de dos de los cruceros contruidos por Astilleros del Nervión para el Estado, n.º inv. 85/51 y 85/52; una empresa que supuso un punto de inflexión en el despegue de la industria naval del Nervión, así como un hito del progreso de la zona.

En el ámbito religioso, Epalza registra la procesión realizada por las mujeres de la Villa con motivo de la canonización de la Virgen de Begoña, el culto principal de la región, y lo hace tomando instantáneas de la misma, sin puestas en escena y sin significar el papel de los eclesiásticos o de aquellas altas damas de la sociedad que habían organizado el evento, dejando de lado el boato social y religioso, n.º inv. 85/84 y 85/85. Otra celebración conmemorativa de gran proyección social en la Villa, de la que Epalza deja constancia, es la multitudinaria procesión del 2 de Mayo, que celebra el levantamiento del sitio de Bilbao en la III Guerra Carlista, n.º inv. 85/69 al 85/74. Por último, de un modo similar a un reportaje gráfico de sucesos, se registran los restos del

descarrilamiento del tren de Lezama a la entrada de la Bilbao, rodeado de vecinos expectantes ante el incidente, n.º inv. 85/86 y 85/87.

El carácter documental de estas fotografías se aproxima claramente a la idea de fotorreportaje que en la última década del siglo XIX ya se podía apreciar en revistas como *Blanco y Negro* o *Nuevo Mundo*, y que ya se adivinaba a través de los grabados ejecutados a partir de fotografías, que ilustraban periódicos como *La ilustración Española y Americana*. En esta última se publicaron numerosos grabados de Bilbao, realizados a partir de fotografías, entre ellos los que cubrían los acontecimientos que fueron tomados por Epalza, como el descarrilamiento del tren de Lezama, la botadura de los tres acorazados construidos por Astilleros del Nervión o una procesión con motivo de la canonización de la Virgen de Begoña¹³⁵.

Se ha comentado cómo las escenas rurales y de trabajos tradicionales adoptan una perspectiva más costumbrista en la obra de Epalza. Afines a la estética difundida por los fotógrafos profesionales, en las colecciones que vendían en sus estudios, de tipos populares de las distintas regiones del país, de raigambre pintoresquista y vinculadas a la idea de lo exótico. Entre estas fotografías está el retrato de una campesina portando un cesto sobre la cabeza o el de una mujer que ha cogido agua de la fuente, n.º inv. 85/93 y 85/105; una iconografía muy común entre las series de fotografías de la época citada. También se encuentra la vista de un caserío con personajes posando, un pastor con su rebaño de ovejas y un grupo de mujeres preparando limonada, n.º inv. 85/66, 85/91 y 85/67¹³⁶. En algunas de estas fotografías se aprecia que las tomas están más preparadas y los personajes posan en actitudes un tanto forzadas, como se evidencia en la fotografía *[La Peña]*, n.º inv. 85/99, en la que las figuras se ordenan escalonadamente en distintos planos, reflejando la orquestación del autor tras la cuidada disposición de los personajes

135 *Después de la botadura. El crucero "Infanta María Teresa" en la ría de Bilbao.* Grabado de Bernardo Rico Ortega de fotografía de Angel Laca, en *La ilustración Española y Americana*, año XXXIV, n. XXXIV, 15 de septiembre 1890, p. 152. *Bilbao.- Descarrilamiento del tren de Lezama, cerca de Begoña.- El lugar de la catástrofe.* (De fototipia de los Srs. Ribot, Zuasti y Compañía, de Bilbao). Xilografía publicada en *La ilustración Española y Americana*, año XXXVII, n. XXVI, 15 de julio 1894, p. 28. *Bilbao.- La coronación canónica de la Virgen de Begoña. Paso de la sagrada imagen por la calle de La Cruz.* (De fotografías de los Srs. Marcoartú y Ca). Xilografía publicada en *La ilustración Española y Americana*, año XLIV n. XXXV, 22 de septiembre 1900, p. 168. Reproducidos en VIAR, Javier, *1843-1900: Bilbao en las revistas ilustradas*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. [325], [348], y 361. A pesar de la coincidencia temática, no se ha localizado ninguna ilustración realizada a partir de obra de Epalza.

136 La limonada es una bebida tradicional vizcaína a base de chacolí.

que, en el caso de los niños, representan un movimiento artificial¹³⁷. La ordenación en planos podría venir dada por influencia de la fotografía estereoscópica, de hecho, incluso esta imagen podría haber sido compuesta con este fin, ya que, como se ha mencionado, entre las fotografías de Epalza había pares estereoscópicos¹³⁸.

Finalmente, hay que mencionar las fotografías que reproducen obras de arte, si bien entre las conservadas por el Museo de Bellas Artes de Bilbao sólo una corresponde a este grupo. Se trata de una vista del interior de una sala en la que se exhiben varias esculturas sobre peanas, por lo que no es una reproducción artística en un sentido catalográfico, pero sí entra en la categoría de la difusión de las artes, de un modo similar a la de la arquitectura. Sin embargo, entre las fotografías que fueron halladas en la antigua casa de Epalza, sí se encontraban algunos ejemplos de fotografías de cuadros de pintores de la época, como Anselmo Guinea, con lo que además de la finalidad de disfrute personal de las imágenes, se puede suponer que también servirían para ser difundidas entre el círculo de amigos del arquitecto.

La fotografía como construcción mental de Bilbao

La producción fotográfica de Enrique Epalza está vinculada a la faceta documental de la fotografía que, a su vez, enlaza con la función como fuente de conocimiento y difusión. Esta puede ser aplicada tanto a ámbitos concretos del saber, como hemos visto con la arquitectura y las artes, así como a la creación de un imaginario visual general del mundo, en la que tuvieron un papel esencial las tarjetas postales ilustradas, que adquirieron gran popularidad a finales del siglo XIX¹³⁹.

Durante el siglo XIX la principal función que se otorgaba a la disciplina fotográfica era la de registro. La fotografía, como medio de reproducción de la realidad, abrió la

137 Esta escenificación vendría dada, principalmente, porque los tiempos de exposición en aquella época eran relativamente largos y no permitían la captación del movimiento, pero también por las concepciones estéticas, según las cuales el autor era quien disponía la escena, y la espontaneidad no era considerada como un valor añadido de la imagen.

138 También se ha advertido que las fotografías originales no han podido examinarse y que se desconoce su paradero.

139 En 1892 nace la tarjeta postal ilustrada en España, de la mano de Hauser y Menet, empresa de artes gráficas que instaló la primera fototipia del país. Otros editores destacados de tarjetas postales ilustradas fueron la Antigua Casa Laurent, posteriormente J. Lacost y Cía., J. Tomas y Fototipia L. Escolá. Dichos editores pertenecen a la llamada *Edad de oro* de la tarjeta postal, de 1901 hasta 1905, aunque la moda se mantuvo en auge, al menos, durante una década más.

puerta a una nueva cultura visual que hacía posible el conocimiento de lugares lejanos y de sus habitantes. El medio jugó, desde su nacimiento, un papel decisivo en una nueva configuración del mundo, en la que lo visual toma un protagonismo indiscutible.

La fotografía como fuente documental gráfica fue empleada en numerosos campos; entre los referidos a la imagen de las ciudades y la arquitectura, cabe citar en primera instancia, su uso para el conocimiento del patrimonio del propio territorio. Con este fin, fueron comunes los encargos para el registro del patrimonio arquitectónico y monumental, generalmente por parte de organismos oficiales. Al mismo tiempo, las nuevas edificaciones que se estaban realizando fueron difundidas mediante la fotografía, en un momento en que la arquitectura y la ingeniería estaban desarrollando el uso de nuevos materiales y nuevas técnicas constructivas. No en pocas ocasiones, las imágenes estaban dirigidas específicamente a los arquitectos e ingenieros, para los que la fotografía fue una fuente documental fundamental en su formación, incluyendo catálogos fotográficos de detalles arquitectónicos, a modo de muestrario¹⁴⁰.

En las fotografías de arquitectura de la época, que tienen una clara función divulgativa, se distinguen matices, en ocasiones más cercanos a un carácter puramente catalográfico, como en la ya citada *Mission héliographique* de 1851, y en otras está más próxima a una finalidad propagandística, como los encargos de Isabel II a Charles Clifford o de Napoleón III a Charles Marville¹⁴¹. La arquitectura y las reformas urbanas eran presentadas como sinónimos del progreso científico del hombre y, por extensión, de los dirigentes políticos que las propiciaron y difundieron a través de las fotografías. La eficacia propagandística de la imagen fotográfica fue asumida rápidamente, no sólo desde la política, y fue aplicada, de un modo más extensivo, para la promoción de las ciudades.

Las fotografías con tomas de ciudades se encontraban entre las que, los estudios de fotografía, ofrecían a sus clientes en series y se mostraban en los escaparates de sus gabinetes o *Museos Fotográficos*. Estos estudios distribuían un amplio repertorio de vistas urbanas y de arquitecturas, junto a retratos de personalidades, de tipos populares, escenas costumbristas, de contenido erótico y, en menor medida, paisajes rurales. Esta faceta de la fotografía fue transferida a la tarjeta postal, gracias a su reproducción

140 A medida que se van perfeccionando las técnicas fotomecánicas, la fotografía será profusamente empleada en las revistas de arquitectura.

141 La comisión de *Travaux historiques* encargó a Charles Marville el registro de la transformación urbana de París, llevada a cabo por George-Eugène Haussmann, las fotografías fueron tomadas entre 1858 y 1878 aproximadamente.

mediante la fototipia, que ofrecía gran nitidez¹⁴². Con el cambio de siglo, el coleccionismo de tarjetas postales se convirtió en una moda entre una amplia burguesía, en la que se combinaba el interés por adquirir imágenes de todo el mundo, con una buena calidad y precios económicos¹⁴³.

Así, la tarjeta postal se convierte en un medio de comunicación y de difusión de la imagen de aquellos lugares que se representan en su ilustración, adquiriendo mayor relevancia que el texto adjunto. Entre los temas más frecuentes, destacamos, por coincidir con la producción de Epalza, las vistas urbanas, tanto generales como de edificios y monumentos, las escenas costumbristas y retratos de tipos populares, que enlazan con el interés por lo exótico y el descubrimiento de nuevos lugares, tan en boga durante el siglo XIX.

Al respecto, es interesante traer a colación las palabras de Ramón Esparza sobre la tarjeta postal:

*Un elemento fundamental en la tarjeta postal es el monumento, heredado de la tradición de los dibujantes y pintores viajeros del Romanticismo. En sus viajes por la península, tanto el inglés David Roberts, como el español Pérez Villa-Amil [sic] registran en sus bocetos las vistas de los lugares emblemáticos de cada ciudad. [...] La actividad de dibujantes, primero, y fotógrafos después contribuyó a construir otro tipo de monumento: la mirada institucionalizada sobre esos espacios.*¹⁴⁴

La relevancia que tomaron estas imágenes nos permiten hablar de ellas como un medio de transmisión de conocimiento sobre los lugares y sus gentes que en ellas aparecían; en principio, los destinatarios de esas imágenes no habían visitado aquel lugar

142 La fototipia permitía reproducir clichés fotográficos sobre una capa de gelatina con bicromato extendida sobre cristal o cobre.

143 La tarjeta postal nació en Austria el 1 de octubre de 1869. En 1873 ya se había adoptado esta modalidad de correspondencia en Alemania, Francia, Inglaterra, Suiza, Prusia, Bélgica, Holanda, Dinamarca y Estados Unidos. La reglamentación sobre las tarjetas postales fue establecida por la Unión Postal Universal; su tamaño era de 9 x 14 cm. La primera tarjeta postal española oficial fue un *entero postal* sin ilustrar, del 1 diciembre 1873, aunque había sido autorizada oficialmente en 1871. Aunque Martín Carrasco ofrece los datos dados hasta ahora, Luis Amann y Roman Alonso nos informan de que, en Bilbao, el librero E. Emperaille editó la primera tarjeta postal impresa en el País Vasco, en 1872, anterior a la primera oficial del Estado. CARRASCO MARQUÉS, Martín, *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet 1892- 1905*. Madrid: Casa Postal, 1992; AMANN EGIDAZU, Luis y ALONSO DE MIGUEL, Roman, *Bizkaia Postetxartelan = Bizkaia en la tarjeta postal*. Santurtzi: Argitaratzailea Editorial, 1991.

144 ESPARZA, Ramón, "Retornos", *Itzulerak = Retornos*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutza Fundazioa, 2000, pp. 19 y 20.

ilustrado en la tarjeta. Por tanto, la tarjeta postal jugó un papel fundamental como forma de conocimiento visual y, al tiempo, en la configuración de la imagen de las ciudades y su población. Esta fue una cuestión de especial relevancia a finales del siglo XIX, cuando muchas ciudades, entre ellas Bilbao, ven alterada su configuración, con reformas y ampliaciones urbanas de gran calado, como consecuencia del crecimiento demográfico y el cambio de sistema económico.

Por otro lado, la importancia de la imagen de la ciudad es un tema que atañe no sólo a quien la difunde, el fotógrafo, sino principalmente a quien la construye, entre los que cabe citar a urbanistas y arquitectos, además de aquellos poderes públicos que la impulsaron y quisieron verse reflejados en ella. En este sentido, Enrique Epalza fue muy consciente de la importancia que tenía la imagen de la ciudad, y como arquitecto, así lo expresó al proponer el concurso de fachadas artísticas al Ayuntamiento de la Villa:

*Las joyas son inseparables de la riqueza y las que mejor abrillantan la riqueza de un pueblo son las joyas arquitectónicas, las que entran por los ojos, las primeras que se enseñan á un forastero, las que dejan en su ánimo impresión menos borrrable.*¹⁴⁵

De este modo, Epalza le atribuye a la arquitectura y a la conformación urbana un importante papel sobre la construcción mental de la ciudad. En consonancia con esta idea, debemos suponer que fue muy consciente del poder visual de la fotografía como vehículo para la configuración iconográfica de Bilbao y sus alrededores; no sólo como fuente documental y de conocimiento, sino también por su potencial para proyectar, a partir de una determinada representación de la Villa, unas ideas y valores, entre los que se incluyen los de modernidad y progreso, que eran esenciales en una ciudad en la que el comercio exterior tenía un peso decisivo en la economía¹⁴⁶. Así se desprende de su producción fotográfica, que registra los edificios y monumentos que se estaban levantando en la ciudad, incluyendo los diseñados por él mismo, y se afirma por el hecho de que algunas de sus imágenes fueran reproducidas como tarjetas postales por parte de las hermanas Landáburu.

Landáburu Hermanas editó tarjetas postales que encargaba a Hauser y Menet, la principal empresa en la publicación de tarjetas postales de España durante el cambio de

145 Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia: *op. cit.*, fs. 67, 16 de octubre 1901.

146 De hecho, la pronta aparición del fenómeno de la tarjeta postal en Bilbao, en comparación con el resto de España, junto a la circunstancia de que Bilbao no fuera un destino especialmente turístico, hace pensar que éstas estuvieron destinadas a viajeros de negocios, más que al turismo de ocio.

siglo. Los encargos de Landáburu Hermanas fueron los más importantes, en términos cuantitativos, que recibió la casa madrileña, con unas 134 tarjetas postales en las que se respetó la numeración de la serie general de Hauser y Menet. Las postales de Landáburu Hermanas son de Bizkaia, y en su temática, además de las vistas urbanas y escenas costumbristas, son numerosas las vistas generales de pequeñas poblaciones de la provincia, de carácter paisajístico, y las de instalaciones industriales, principalmente siderúrgicas; dos motivos que eran poco frecuentes en las ilustraciones de las tarjetas postales españolas de la época.

Únicamente se ha podido identificar una tarjeta postal ilustrada con una fotografía de Enrique Epalza perteneciente al Museo de Bilbao, [*El muelle de Sendija*], n.º inv. 85/79. La tarjeta fue editada por Landáburu Hermanas e impresa por Hauser y Menet, con el n.º 218, y fue objeto de otra tirada que destaca por su excepcionalidad al ser impresa a color, con la identificación C.4, editada en 1900. Además de ésta, sólo se ha localizado otra fotografía del autor editada por Landáburu: una vista general de Plencia, publicada con el n.º 1011. Aunque queda por investigar en profundidad la actividad de las hermanas Landáburu, se podría pensar en una colaboración más amplia entre Epalza y las editoras, tanto por la presencia de vistas de las obras arquitectónicas de Epalza, como el Hospital Civil de Basurto o la casa Aburto, como por la identificación de algunos recursos compositivos comunes a las obras de Epalza y las ediciones de Landáburu Hermanas, si bien estas cuestiones no son concluyentes.

Más allá del número exacto de las fotografías de Epalza empleadas para la edición de tarjetas postales, es significativo el carácter de documento gráfico que reviste la producción fotográfica del autor, entendido como fuente de conocimiento, por un lado, y como creador de la imagen, en este caso, de la ciudad de Bilbao, por el otro. Se aprecia en las tomas de Epalza una sensibilización en cuanto al valor de la fotografía como representación visual y su papel difusor de la iconografía del territorio y de sus gentes, coincidiendo buena parte de su repertorio visual con el de las tarjetas postales.

Lenguaje y estética fotográfica

Al margen de la función documental de las fotografías y de su capacidad para conformar una imagen mental de la ciudad, se aprecia en la obra de Epalza una preocupación estética, que comparte espacio con la facultad representativa de las mismas.

Se debe tener en cuenta el discurrir de las teorías estéticas y el contexto fotográfico en el que el autor desarrolló su obra. En las últimas décadas del siglo XIX se intensificó el debate sobre el potencial expresivo de la fotografía, en el que su naturaleza reproductiva fue entendida por algunos como un obstáculo a las posibilidades creativas del medio fotográfico. Este carácter reproductivo es doble, referido tanto a su capacidad para reproducir la realidad como a la cualidad de la imagen fotográfica de ser reproducida de forma ilimitada. En lo que se puede entender como un proceso de exploración de las capacidades expresivas fotográficas, la corriente mayoritaria optó por dar la espalda a las referencias directas a la realidad, tratando de eliminar, así, su naturaleza documental¹⁴⁷. La continua disputa sobre lo *artístico* de la fotografía se saldó con la toma de la pintura como modelo y el desarrollo de procedimientos que la alejaban del realismo fotográfico, eclosionando en el pictorialismo, en la década de 1880, cuya estética fue adoptada en el seno de las agrupaciones europeas de fotógrafos aficionados, y que llegó a España con retraso, a principios del siglo XX.

El claro carácter documental de las fotografías de Epalza se contrapone a la corriente pictorialista. En sus fotografías, el autor lleva a cabo una búsqueda estética, pero sin dar la espalda a la realidad, mediante cuidadas composiciones en las que, generalmente, huye de la frontalidad, aunque en ocasiones la emplea para crear puntos de fuga hacia el fondo de la imagen, como en [*Embarcadero de mineral de la playa de Dícido, Mioño (Castro Urdiales)*], n.º inv. 85/57 [Fig. 3]. Con mayor frecuencia, Epalza emplea estos puntos de fuga de un modo descentrado y en diagonales, un buen ejemplo es [*El muelle de Las Arenas*], n.º inv. 85/54, en el que el paseo y los dos pretilos que lo flanquean marcan el punto de fuga, mientras que dos cables cruzan la imagen en vertical desde arriba, cortando dicha línea visual, con lo que se genera un dinamismo mediante el juego de líneas.

Otro recurso que emplea Epalza en sus fotografías, generalmente en tomas amplias, es crear un contrapunto compositivo con la presencia de una figura aislada, como en [*Sin título*], n.º inv. 85/103. Este hecho, se puede relacionar con el mundo de la arquitectura, como elemento de referencia para el tamaño y las perspectivas de las construcciones, y que ha sido empleado frecuentemente en la pintura.

147 Dentro de pictorialismo, la corriente *impresionista* o *naturalista* defendía una mayor cercanía y observación a la realidad, frente a las corrientes más claramente artificiosas que empleaban la fotografía para crear composiciones que no tenían un reflejo en la realidad. En cualquier caso, el carácter documental, entendido desde la inmediatez y la espontaneidad, no tenían cabida.

También encontramos, entre aquellas fotografías en que la presencia humana es más numerosa, una ordenación de los personajes en distintos planos, que a veces parece espontánea, mientras que otras se vislumbra las indicaciones del autor, como ya se ha comentado, respecto a la obra *[La Peña]*, n.º inv. 85/99. La forma en que las figuras se distribuyen en las fotografías parece contribuir, de alguna forma, a la ordenación del espacio; es decir, las figuras no sólo están dispuestas en función de la composición, sino que, además, su ubicación ayuda al espectador a *ver-entender* mejor el espacio de la imagen, como en *[Jardines de Albia]*, n.º inv. 85/38. La atención prestada a la concepción del espacio y su distribución es una constante en la obra de Epalza, y no sólo se aprecia en las fotografías de arquitectura de interiores. Por ejemplo, *[Aña paseando por el Campo Volantín]*, n.º inv. 85/45 [Fig. 2], fue tomada al atardecer, por lo que el paseo queda dividido por las líneas horizontales creadas por las sombras de los árboles proyectadas sobre el pavimento, que distribuyen el espacio y, con ello, ofrecen una concepción del espacio más certera.



Fig. 2. Enrique Epalza, *[Aña paseando por el Campo Volantín]*, fin s. XIX-ppio. s. XX, n.º inv. 85/45

Recapitulación

Retomando lo dicho hasta ahora, la obra fotográfica de Epalza es fruto de una afición en la que volcó su creatividad y sensibilidad estética, así como sus intereses arquitectónicos y urbanísticos, también referidos a la creación de un imaginario popular de la ciudad. Todo ello se combina con una importante presencia humana, en la que, en cierto modo, se vislumbran las ideas sociales del autor que, sin hacer reivindicaciones, muestra por igual a la alta sociedad y a los obreros, como protagonistas a partes iguales de la sociedad de la época.

En lo estético, la obra de Epalza no casa con la tendencia pictoricista coetánea, vinculada generalmente al aficionado de clase alta, y se acerca a una corriente más documental, común a las tarjetas postales y a los fotógrafos profesionales. No obstante, las soluciones que ofrece en sus fotografías responden a un criterio personal, y parecen enlazar con nociones del espacio y la arquitectura, especialmente en las composiciones, el empleo de puntos de fuga y la estructuración de la imagen en planos, que puede ser influencia de la fotografía estereoscópica.



Fig. 3. Enrique Epalza, *[Entrada principal a la Casa Consistorial]*, fin s. XIX-ppio. s. XX, n.º inv. 85/28

FELIPE MANTEROLA. El documentalismo regionalista

El fondo fotográfico de Felipe Manterola en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

El fondo Felipe Manterola está compuesto por 73 fotografías del autor (n.º inv. 83/39 al 83/111). Se trata de copias posteriores al autor, realizadas con motivo de la exposición *Felipe Manterola. Argazkiak = Fotografías*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1983, que dio a conocer por vez primera la producción de Manterola al público vizcaíno. Las fotografías seleccionadas para la exposición y conservadas por el Museo se acotan al ámbito territorial del valle de Arratia, en Bizkaia, donde se circunscribe Zeanuri, municipio natal de Felipe Manterola¹⁴⁸.

Las copias del Museo son al gelatinobromuro sobre papel, positivadas a partir de clichés en placas de vidrio, en cuyo proceso algunas obras fueron ligeramente reencuadradas debido a los deterioros del cliché original; desperfectos que igualmente se ven en algunas de las copias del Museo. El archivo completo de Manterola, que pertenece a la familia del autor, está compuesto por más de 1000 clichés, en placas de vidrio de 6 x 9 cm y de 9 x 13 cm¹⁴⁹.

Felipe Manterola

Felipe Manterola Urigoitia (Zeanuri, Bizkaia, 1885-1977) colaboró desde que era prácticamente un niño en el comercio Continental de ultramarinos, café-fonda y estanco, que regentaba su madre en Zeanuri, del que se hizo cargo, como le correspondía, por ser el hijo mayor. El comercio, que suministraba toda clase de productos, era un punto de encuentro para los lugareños, así como para los viajeros de Bilbao a Vitoria, ya que se

148 La selección de fotografías fue realizada por Iñaki Marcaida, José Luis Ramírez y Marie-Loup Sougez. Con motivo de la muestra se publicó el catálogo *Felipe Manterola: Argazkiak = Fotografías (1904-1930)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1983.

149 También hay algunos en formato 8 x 10,5 cm, así como unos pocos clichés en soporte de plástico, siendo marginal la presencia de este soporte. Algunas de las cámaras que Manterola empleó fueron una Voiglander & Sohn. Braunschweig, una Tessar-Zeiss y Auto Graflex de Kodak. En 1929 compra una cámara cinematográfica. La mayoría de los aparatos fotográficos que empleó Manterola fueron traídos de Alemania y los Estados Unidos. BILBAO FULLAONDO, Josu, *Felipe Manterola: Baserri giroko gizarteko argazkilaria = Fotógrafo en una sociedad rural*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 2003.

ubicaba en el lugar del trasbordo del transporte entre ambas ciudades. Manterola era un hombre inquieto que, además de atender al negocio familiar, trabajó de forma esporádica en muy variadas ocupaciones, desde conductor de autobús hasta teniente alcalde durante la República, pasando por corresponsal del Banco de Bilbao y del Crédito Agrícola. Asimismo, tuvo varias aficiones, siendo la fotografía una de las más prolíficas.

Fue Manuel de Arriola, patrono de Zeanuri y miembro de la Agrupación Fotográfica de San Sebastián, quien introdujo a Manterola en la fotografía, aunque su formación también debió de tener mucho de autodidacta¹⁵⁰. Sus primeras imágenes datan de 1904, y su dedicación a la fotografía fue intensa hasta el estallido de la Guerra Civil; asimismo, Manterola también se interesó por la cinematografía, y realizó varias películas, a partir de 1929, cuando adquiere su primera cámara de cine¹⁵¹. Tras la contienda y su estancia en prisión hasta 1940, no retomó la fotografía más que ocasionalmente dentro del ámbito familiar. No obstante, sí coloreará con acuarelas aquellas fotografías del período anterior que más estimaba, como hizo con una copia de [*Juego de bolos en Ipiñaburu. Zeanuri*], n.º inv. 83/96.

Durante casi treinta años, Manterola retrata a los ciudadanos de Zeanuri y a los viajeros que por allí pasaban. Tomó fotografías de las arquitecturas más características de la zona, de escenas costumbristas, de las labores tradicionales y de los acontecimientos que se fueron sucediendo en la población, creando un verdadero corpus documental gráfico del Valle de Arratia.

En 1954, Felipe Manterola recibió un primer reconocimiento como fotógrafo, cuando Ignacio María de Urrecha Arriola, nieto Manuel Arriola, le invita a participar con tres obras en la exposición de fotografía de *El País Vasco*, como parte de la celebración de *La gran semana vasca*, organizada por el Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián¹⁵².

150 En su biblioteca se encuentran ejemplares de manuales de fotografía como CASTRUCCIO, J., *El éxito en fotografía: Manual teórico-práctico de fotografía para el profesional y el aficionado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1927, y *El fotógrafo profesional*, n, 61. Madrid: Kodak, octubre-noviembre 1929.

151 En la actualidad, la Filmoteca Vasca conserva tres rollos de 16mm del autor, fechados de 1929 a 1932. En 2004, se recopilaron algunas de sus películas en *Felipe Manterola: una incursión al cinematógrafo*, con guion y dirección de Josu Bilbao Fullaondo y montaje de Roberto Martínez. Bajo el guion y la realización de Héctor Bragado y Pablo Tosco, se editó *Herencia de una mirada: Felipe Manterola*. En 2011, EKEren y el Baionako Euskal Museoa-Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne, organizaron unos conciertos en directo con proyecciones de cine, en los que se incluía una película de Manterola, *Titulurik gabe* (sin título), y se editó un DC,

152 La exposición tuvo lugar en las Salas Municipales de Arte, del 4 al 12 de septiembre 1954, y las tres obras participantes fueron: *Pasando la rastra (faena agrícola)*; *Juego de bolos en una romería*; *Ermita*

Posteriormente, su figura fue olvidada hasta la recuperación de su obra por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1983, y posteriormente ha sido objeto de varias exposiciones¹⁵³.

Los retratos y la actividad *profesional* de Felipe Manterola

Generalmente se habla de Felipe Manterola como de un fotógrafo aficionado, aunque hiciera algunas fotografías por encargo. Sin pretender negar que el autor empleó la fotografía por un afán personal de satisfacción creativa, cabe matizar que también se le puede considerar como profesional, aunque fuera a tiempo parcial y no fuera su principal medio de sustento. Además, se debe tener en cuenta que en la zona de Arratia la sociedad seguía siendo preeminentemente rural, y el capitalismo, como sistema económico, así como el uso de la moneda como forma única de pago, no se había implantado completamente. Atendiendo a los relatos familiares, así como las costumbres de la época, cabe esperar que Manterola realizara muchas fotografías dentro de un intercambio que no fuera monetario, al menos entre los vecinos de Zeanuri¹⁵⁴. Se debe entender, pues, el término profesional, en este caso, como aquellos trabajos que Felipe Manterola realiza por encargo, es decir, bajo la demanda de alguien, generalmente la persona retratada, independientemente de las circunstancias económicas.

El *gabinete* de Manterola distaba de poder compararse con los de las ciudades y no contaba con los recursos decorativos ni el glamour del estudio de Kaulak en Madrid, por poner un ejemplo. El fotógrafo instaló un sencillo estudio en el desván de su casa, donde también se ubicaban el comercio, estanco, café y fonda, en las dos plantas inferiores. En

de San Lorenzo. *Gran semana vasca: Exposición fotográfica de "El País Vasco". [Folleto]. San Sebastián: Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián, 1954.*

153 En 1993, las fotografías del fondo del Museo de Bilbao fueron objeto de una exposición en el PhotoMuseum de Zarautz, bajo el título *Felipe Manterola. Argazkiak = Fotografías*. Entre diciembre de 1997 y febrero de 1998, varias obras del autor participaron en la exposición *Imágenes del ayer*, celebrada en el Museo de las Encartaciones, Sopuerta. En 2003 tuvo lugar, en el Aula de Cultura BBK, en Bilbao, la muestra *Felipe Manterola: baserri giroko gizarteko argazkilaria = fotógrafo en una sociedad rural*, que posteriormente itineró por varias poblaciones vizcaínas. En 2008, se organizó la muestra *Felipe Manterola: Zeanuriko argazkilaria*, y la familia organizó una exposición de retratos en la casa familiar de Zeanuri. Y en 2009, el Museo de Bellas Artes de Bilbao expuso una selección del fondo como parte de la muestra *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*.

154 El trabajo de Felipe Manterola como fotógrafo se desarrolla en una sociedad rural en la que la especialización laboral no se entendía como en la actualidad y los valores monetarios no eran los únicos que se empleaban para el intercambio *comercial*. Por tanto, el concepto de profesional que se le puede adjudicar a Manterola no es el mismo que el empleado en la misma época para fotógrafos de estudio de las grandes ciudades, donde el sistema económico capitalista estaba implementado.

el estudio se dispuso, a modo de decorado, una tela de fondo en la que se dibujaban unas molduras y cenefas que pretendían crear un efecto de profundidad visual y una alfombra en el suelo. La utilería se completaba, cuando era necesario, con una mesa, sillas y un caballito de madera para los retratos de los más pequeños. Este decorado, que hoy en día puede resultar un tanto parco, era más que suficiente para satisfacer las demandas fotográficas de los habitantes de Zeanuri.

Antes de instalar el escueto estudio, Manterola emplazaba a los retratados en exteriores para las tomas, muchas veces en la zona trasera de la casa, práctica que tampoco abandonó posteriormente, siempre que no lloviera. Las características meteorológicas de la región le proporcionaban una luz matizada y suave, sin fuertes contrastes, que no producía sombras duras ni brillos y que permitía sutiles gradaciones tonales. Es decir, unas características lumínicas idóneas para la fotografía, por encima de las del estudio, dentro del cual probablemente empleaba un flash de magnesio.



Fig. 4. Felipe Manterola, [*Los hermanos Mendia*], c.1920, n.º inv. 83/63

Las fotografías de exteriores se ubicaban, habitualmente, en *escenarios* con vegetación o ámbitos vinculados con los retratados, como las propias viviendas, que frecuentemente hacían de telón de fondo en las fotografías familiares, si bien cualquier rincón del pueblo podía servir como decorado. Otras veces, se sostenía una sábana o tela lisa, colgada a la espalda de los retratados, aunque el Museo de Bilbao no conserva ninguna con este telón de fondo¹⁵⁵. Hay que señalar que en los retratos de encargo, el fondo de la imagen, tanto del estudio como en los exteriores, servía únicamente para ambientar a los personajes, que eran los protagonistas indiscutibles de la toma, como corresponde a la función de retrato de la época; de ahí que en los exteriores la profundidad de campo sea corta, destacando a los personajes con el enfoque, mientras que los fondos se muestran difuminados¹⁵⁶.

Muchas de las fotografías de grupo se realizaban como recuerdo familiar de algún miembro que marchaba fuera. También eran comunes los retratos de un recién nacido, generalmente con su madre, aunque el que conserva el Museo de Bilbao es *[Abuela con mellizos]*, n.º inv. 83/59, realizado en el interior del estudio.

En cada caso, la fotografía se adecua a las características sociales de los personajes retratados, con elementos o actitudes que significaban su posición social, como en *[Coche nuevo]*, n.º inv. 83/85, en la que una pareja de la alta burguesía se retrata en el interior de su vehículo, como símbolo de su *estatus* social, al mismo tiempo que proyecta una idea de modernidad, incluso a costa de que el conductor se anteponga en el plano a los *protagonistas* de la imagen. De un modo similar, en otros retratos los personajes aparecen caracterizados con elementos o vestimentas que funcionan como símbolos de su profesión. Esta caracterización se ve en el retrato de estudio de *[Los hermanos Mendiá]*, n.º inv. 83/63 [Fig. 4], en el que sus vestimentas se corresponden con el estatus de sus profesiones: veterinario, sacerdote y agricultor. Se añade a la puesta en escena la presencia de libros sobre la mesa, como atributo del conocimiento y del saber intelectual. Estos mecanismos de representación son los mismos que los empleados en la tradición pictórica.

Se ha dicho que los retratos de Manterola están exentos de la ampulosidad de los

155 Estas fotografías serían requeridas para algún tipo de trámite administrativo.

156 Se debe tener en cuenta que en el primer tercio del siglo XX, para buena parte de la población, *ir al fotógrafo* era algo que se hacía de forma excepcional, puede que una vez en la vida, por lo que todos los recursos fotográficos se enfocaban únicamente a la finalidad de efigiar, evitando cualquier elemento que distrajera en esta función.

realizados en los estudios profesionales de las ciudades. En cierto sentido, se hallan más próximos al concepto de retrato de los fotógrafos ambulantes, por ejemplo de aquellos que daban aviso de cuándo pasarían por delante de las casas para que sus habitantes se asomaran a la puerta para ser retratados. Aunque éste no era el modo de proceder de Manterola, la inexistencia de una retórica, la sencillez de sus tomas y el hecho de mostrar a los personajes en un entorno cotidiano, como puede ser delante de sus propias casas, nos acercan a la realidad de los retratados de un modo más sincero que en las fotografías de un estudio al uso.

Entre los retratados por Manterola, además de los habitantes de Zeanuri, se distinguen los veraneantes y los viajeros que por allí pasaban, que posaban individualmente o en grupo, siendo algo más comunes los segundos. Manterola también retrató a grupos de trabajadores, como los empleados del tranvía de Arratia (n.º inv. 83/80), los obreros que reparaban alguna carretera cercana (n.º inv. 83/86) o, en otro rango, los cabildos del pueblo (n.º inv. 83/73).

Destacan cuantitativamente los retratos realizados al clero, como el retrato de grupo en el *[Homenaje al Arcipreste Monseñor Hilario Soloeta]*, n.º inv. 83/72, entre otros muchos, y especialmente, las fotografías realizadas a los religiosos del seminario de Castillo Elejabeitia. Asimismo, otro encargo importante que recibió el fotógrafo fue el de Ernesto Alcibar, quien veraneaba en Zeanuri, para que tomara las fotografías de su boda, celebrada en 1928 en Algorta, lo que lleva a pensar que pudo cubrir otros eventos similares¹⁵⁷.

Pese a que no hay datos sobre qué retratos corresponden a encargos, la inmensa mayoría de los realizados por Manterola, fuera del ámbito familiar, se pueden distinguir como tal. Teniendo en cuenta que buena parte de las fotografías del archivo de Felipe Manterola son retratos, se deduce que sus tareas como profesional fueron mucho más asiduas de lo que se podría pensar en un primer momento. Si bien, la fotografía nunca fue su principal medio de sustento, y probablemente muchas de los retratos de gente del pueblo no respondieran a un intercambio económico al uso, como se entiende hoy en día, como ya se ha advertido anteriormente.

Aunque no se puede delimitar con exactitud la faceta profesional del Manterola, encaja perfectamente en ella los trabajos publicitarios, que realizó ocasionalmente, como

157 Josu Bilbao menciona que recibió algunas ofertas para trabajar de forma profesional como fotógrafo, aunque la familia de Manterola no cree que así fuera. BILBAO FULLAONDO, Josu, 2003, *op. cit.*, p. 17.

las fotografías a estructuras de cama realizadas para un catálogo comercial. También fue requerido por su tío, Pedro Urigoitia, constructor, para realizar fotografías de obras, principalmente de centrales eléctricas y presas, en reportajes en los que registraba la construcción y ocasionalmente la visita de alguna comitiva.

Por otro lado, Felipe Manterola editó tarjetas postales con sus fotografías, que envió a imprimir a Alemania y Francia¹⁵⁸. Ya se ha hecho referencia, al hablar de Enrique Epalza, de las funciones y características de la tarjeta postal, principalmente en su época de mayor esplendor, hasta 1905. Tras esta época, las tarjetas postales mantuvieron su auge y se popularizaron; su precio disminuyó, lo cual contribuyó a su democratización, ampliándose el coleccionismo y envió de las mismas a sectores más amplios de la sociedad, con lo que la oferta y las ediciones de tarjetas postales se multiplicaron.

Las imágenes de Manterola editadas como tarjetas postales muestran escenas costumbristas, que ofrecen una visión idealizada de las formas de vida del mundo rural, frente a las de Epalza que mostraba una visión más cosmopolita a través de las nuevas edificaciones levantadas en Bilbao, con referencias a la idea de progreso. Ambos fotógrafos ofrecen las dos caras de la sociedad vasca, en la que las transformaciones tecnológicas amenazaban formas de vida tradicionales: la modernidad frente a la tradición, que eran difundidas al imaginario visual foráneo a través de estas tarjetas postales. Una dualidad que afectó a las sociedades en procesos de industrialización o modernización que fueron ampliamente plasmados por la fotografía, como se verá cuando se trate la obra de Guezala.

Manterola tenía a la venta sus tarjetas postales en su comercio, junto a las de otros fotógrafos, como Amado, de un modo equiparable a como los fotógrafos del siglo XIX habían tenido colecciones de fotografías de lugares, personalidades y escenas en sus estudios. Lo que no se sabe es si Manterola realizó tomas específicamente para la edición de postales o si fueron seleccionadas entre las que había ido realizando por gusto propio¹⁵⁹.

158 Las tarjetas no tienen el nombre de ningún editor, únicamente el del fotógrafo, con el nombre de la localidad en la trasera; en el anverso las fotografías están tituladas en euskera. Ello hace pensar que fueron editadas por el propio Manterola y simplemente se enviaron para hacer la impresión a Alemania y Francia. La edición alemana fue de 12 imágenes con una tirada de 20.000 ejemplares, realizada en 1924. La Casa Lux de Bilbao, quiso editar postales de sus fotografías, pero le pidió la exclusividad, a lo que Manterola se negó, por lo que no llegaron a editarse, contrariamente a lo que dice Josu Bilbao.

159 No se ha localizado ninguna tarjeta postal que reproduzca las fotografías conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Por último, es interesante mencionar la aparición de fotografías del autor en publicaciones de la época, que fueron solicitadas por escritores, principalmente a través de su hermano, Gabriel Manterola, escritor y sacerdote, efigiado en *[Retrato del escritor Gabriel Manterola]*, n.º inv. 83/54. Tampoco se conoce en este caso si Felipe comercializó con las fotografías para su publicación o si las cedió de forma gratuita, ni en qué ocasiones realizó fotografías de forma específica para las publicaciones o si aprovechaba el material de archivo. Pese a esta falta de datos, si el autor trabajó como fotógrafo *profesional* en el ámbito del retrato y la publicidad, nada hace pensar que no fuera así en el caso de la ilustración editorial, aunque probablemente las colaboraciones de Manterola se dieran en cada caso bajo unas circunstancias distintas. Entre los textos que fueron ilustrados con fotografías de Manterola se encuentran *Geografía general del País Vasco*, de Carmelo Etxegaray; *Establecimientos humanos y la casa rural* de Eulogio Gorostiaga; *Folklore y costumbres de España*, con textos de Telesforo de Aranzadi; *Vivienda popular en España* de Torres Balbás, y tras la Guerra Civil, *Los vascos* de Julio Caro Baroja¹⁶⁰. También colaboró en varias ocasiones en la revista *Novedades*, probablemente, por mediación de Manuel de Arriola, quien conocía al director de la misma y, posteriormente, en *Euzkerea*¹⁶¹.

160 ETXEGARAY, Carmelo, *Geografía general del País Vasco Navarro*. Barcelona: Establecimiento editorial de Alberto Martín, 1921, pp. 375, 383, 387 y 718. GOROSTIAGA, Eulogio, "Contribución al estudio de la casa rural y de los establecimientos humanos: pueblo de Zeanuri". *Anuario Eusko folklore*, n.º 5, 1925. [Ed. facsímil]. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1982, p. 68 (con tres fotografías entre pp. 68-69); GOROSTIAGA, Eulogio, "Los establecimientos humanos y las condiciones naturales: pueblo de Zeanuri", *Anuario Eusko folklore*, n.º 6, 1926 [Ed. facsímil]. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1982, pp. 71-92 (cinco fotografías tras p. 92); ARANZADI, Telesforo de, *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Establecimiento editorial de Alberto Martín, 1931, pp. 295 y 311. - TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Vivienda popular en España", *Folklore y Costumbres de España*. Tomo III. Barcelona: F. Carreras y Candi, 1931. CARO BAROJA, Julio, *Los vascos. Etnología*. San Sebastián: Biblioteca de los amigos del País 1949. Asimismo, a partir de los años ochenta, las fotografías de Manterola han ilustrado varias publicaciones de carácter sociológico.

161 *Novedades: revista semanal ilustrada* fue editada en San Sebastián entre 1909 y 1929, siendo una revista profusamente ilustrada con fotografías. "Fiesta del árbol en Céanuri (Vizcaya)", *Novedades: revista semanal ilustrada*, n.º 299, 14 de marzo 1915, [p. 22] (se reproducen las obras *[Escolares en la Fiesta del árbol de Zeanuri]*, n.º inv. 83/90, y *[Las autoridades en la Fiesta del árbol de Zeanuri]*, n.º inv. 83/91); "Notas gráficas de la información general", *Novedades: revista semanal ilustrada*, n.º 309, 23 de mayo 1915, [p. 19] (se reproduce la obra *[Feria de ganado y arrastre de piedra en la plaza de Zeanuri]*, n.º inv. 83/99). Hay noticias de que también publicó en los números 109 y 331, del 23 de julio del 1911 y 24 de octubre 1915, respectivamente, pero no se han podido identificar ninguna fotografía fehacientemente. *Euzkerea* fue editada en Bilbao de 1929 a 1936; en sus primeros años la publicación de fotografías se limitó a la portada hasta 1934. Se han identificado fotografías de Manterola en las portadas de los ejemplares de febrero y abril de 1931, ninguna de ellas copias de las conservadas en el Museo de Bilbao.

Como se ha visto, una parte importante de la obra fotográfica de Felipe Manterola fue realizada con fines comerciales o aplicada a fines prácticos. Por tanto, el autor no practicaba la fotografía únicamente como un medio con el que desarrollar sus habilidades creativas para su propio deleite, como hicieron Epalza, Acillona o Guezala. Si nos atenemos al contexto social, tanto en lo referente a Zeanuri como de la práctica fotográfica, se debe considerar a Manterola como un fotógrafo profesional, aunque lo fuera a tiempo parcial. Dicha función comercial no resta valor a sus fotografías, ni mucho menos, pero no deja de ser un aspecto que debe contemplarse para entender la producción fotográfica de Manterola.

La temática y características de la obra de Felipe Manterola

Ya se han comentado algunos de los principales aspectos de los retratos de encargo. Además de estos, Manterola realizó otros en su entorno privado y autorretratos, siendo estos últimos significativos por su número. Además, el autor abordó un amplio espectro de temas tomados de su realidad más inmediata. Se especificarán a continuación algunas características que se pueden distinguir en sus obras, ligadas principalmente a su función, a la temática y a determinadas singularidades que recogen.

La visión pictorialista

La fotografía de Felipe Manterola ha sido destacada principalmente desde su función documental, sobre todo en el campo antropológico, que ha sido señalada como rasgo principal que abarca la totalidad de su producción. Sin contradecir esta premisa, se distinguen en su obra elementos comunes con el ideario regionalista de la Generación del 98, al que se hace referencia en los capítulos siguientes. Este enlaza con la segunda época del pictorialismo fotográfico español, con el que coincide cronológicamente buena parte de la actividad fotográfica de Manterola; específicamente con la vertiente cercana al documentalismo étnico, en la línea de José Ortiz-Echagüe, salvando las distancias. Manterola no entra en planteamientos teóricos sobre la condición de arte de la fotografía, que es una cuestión fundamental en la teoría del pictorialismo, y tampoco emplea técnicas pigmentarias, lo cual no quita para que, en la práctica, Manterola adoptara las premisas

estéticas del estilo en una parte de su obra¹⁶².

Las fotografías de tipos populares y escenas costumbristas de Manterola ofrecen una visión idealizada de esas formas de vida tradicionales que estaban en trámites de desaparecer, y lo hace a través de composiciones preparadas y estáticas, en las que los personajes adoptan poses forzadas por las indicaciones del autor. Las fotografías nos muestran escenas de labores del campo, en las que se empleaban herramientas tradicionales, como en *[Aldeano roturando con areak en el caserío de Zulaibar-bekoa]*, n.º inv. 83/66, así como momentos cotidianos, como en *[Partida de brisca entre mujeres. Zulaibar]*, n.º inv. 83/100, claramente recogidos desde una visión pintoresquista, con ambientaciones rurales en las que en ocasiones el paisaje adquiere un mayor protagonismo, como en *[Pastores del Gorbea con carneros en Aldamiñape]*, n.º inv. 83/70 [Fig. 5].



Fig. 5. Felipe Manterola, *[Pastores del Gorbea con carneros en Aldamiñape]*, 1918, n.º inv. 83/70

162 Conviene recordar, aquí, que Manterola únicamente colorea algunas de sus fotografías, tras la Guerra Civil, cuando ya no hacía tomas, por lo que este aspecto no puede relacionarse con la vertiente pictorialista. Manterola iluminó unas quince fotografías de distintos tamaños.

El interés de Manterola por distintas formas de representación se evidencia cuando contraponemos algunas de las fotografías influenciadas por el pictorialismo, como [*Grupo de laiadores. Ipiñaburu*], n.º inv. 83/68, con otras en las que también capta las labores en el campo pero sin que exista una puesta en escena, ni una idealización. En [*Siega de trigo con hoz*], n.º inv. 83/69, recoge una instantánea de una realidad más cruda, con un cierto sentido del humor en la forma de captar a los personajes, al mostrar las nalgas de un labrador agachado en primer plano. Esta última, responde a ese mismo interés por recoger aspectos etnográficos de la tradición, pero en las que atiende más a lo documental que a una estética pictorialista.

No se puede encuadrar toda la obra fotográfica de Manterola dentro del pictorialismo, ni mucho menos, pero tampoco se puede obviar que una parte de ella responde estética y temáticamente a sus preceptos. Las fotografías del autor que fueron empleadas para la edición de tarjetas postales fueron mayoritariamente aquellas que recogen las escenas costumbristas de las que se viene hablando. Por último, es interesante advertir a través de la fotografía, cómo el ideario regionalista y esa añoranza al mundo rural fue asumido por la sociedad, en un sentido más amplio, como revela un retrato de una joven bilbaína vestida de aldeana, posando con una hoz en una mano (n.º inv. 83/55). Esta forma parte de los retratos que Manterola hacía a los veraneantes y viajeros que pasaban por Zeanuri, en los que los sujetos se vestían de aldeanos, rememrando esa vida costumbrista que ya no formaba parte de su realidad más inmediata en la ciudad, conservándose varias fotografías de este tipo, algunas incluso con grupos vestidos con trajes típicos andaluces. En estos casos se trata pues, más de un gusto general por lo costumbrista, en un sentido casi exótico, más que un verdadero interés por la tradición.

El reportaje documental

La producción fotográfica de Manterola también contiene una importante presencia de imágenes en las que la función documental se desplaza a otras formas de representación ajenas a la visión pictorialista, incluso cuando la temática puede coincidir con aquella, como sucede en el caso de los deportes rurales o celebraciones populares. En estas fotografías el autor adopta un papel más cercano al de testimonio e incluso de reportero, registrando los eventos con tomas directas y espontáneas. Estas imágenes ya

no responden, por tanto, a una construcción idealizada con una puesta en escena de los personajes, como las anteriores, y la función documental toma preeminencia, aun por encima de una búsqueda estética. En las fotografías de *aizkolaris*, el juego de la *sokatira* y los bolos ya no se distingue ese sentimiento de añoranza, sino que las fotografías se manifiestan como una crónica del transcurrir de la vida del pueblo, y en algunas se identifica un interés por la inmediatez y el movimiento.

En estas fotografías de carácter documental, es el fotógrafo el que se adapta al suceso y busca el mejor punto de vista desde el que captar la escena, a veces desde perspectivas altas que le permiten un encuadre más amplio, como en [*Feria de ganado y arrastre de piedra en la plaza de Zeanuri*], n.º inv. 83/99 [Fig. 6], y los personajes ya no posan ante la cámara, sino que sus actitudes son espontáneas, incluso de espaldas a la cámara como en [*Inauguración de la fuente de Zeanuri*], n.º inv. 83/88.

Manterola también nos hace llegar a través de sus fotografías los eventos que forman parte de la crónica de Zeanuri de 1904 a 1936, desde un mitin político hasta una carrera de motos, pasando por la llegada del agua al pueblo, que confirman el interés documental de estas fotografías que abarca amplios aspectos de la sociedad.



Fig. 6. Felipe Manterola, [*Feria de ganado y arrastre de piedra en la plaza de Zeanuri*], c. 1915-1920, n.º inv. 83/99

La modernidad

Los grupos temáticos que se han mencionado hasta el momento tratan principalmente de una sociedad rural que mantiene formas de vida que estaban cambiando debido a los avances industriales. Al mismo tiempo que las tradiciones en vías de desaparición, Manterola también registra esos cambios tecnológicos que estaban llegando a la sociedad, a través de los cuales aborda el tema de la modernidad. Se ha comentado ya la presencia de los automóviles en algunos retratos, como símbolo de estatus social, pero también de modernidad. Si bien en estas fotografías el automóvil funciona como un atributo de los personajes retratados, en otras los modernos medios de transporte son los protagonistas de la imagen. El autor nos muestra, a través del tranvía y de los nuevos autobuses que cubrían la ruta de Bilbao a Vitoria la idea de progreso, asociada a las novedades tecnológicas y la sociedad industrial. Por tanto, estas fotografías hablan de la transformación social y económica que se estaba produciendo.

Manterola también nos muestra esa llegada de los avances tecnológicos en su interrelación con la sociedad, como en la entrañable imagen de *[Escolares de Zeanuri jugando con el nuevo autobús]*, n.º inv. 83/84, en la que los niños han convertido el vehículo en el objeto de sus juegos, como si de una máquina espacial se tratara. Esta idea transmite, redimensionada a otra escala, la impresión que estos nuevos aparatos producían en la sociedad.

Por otro lado, la idea de modernidad no sólo se muestra a través del objeto fotografiado, sino también mediante algunos recursos del lenguaje fotográfico. Estos están en relación con las formas de percepción surgidas a raíz de las máquinas, producto de la industria. Así, en las obras homónimas *[Juego de bolos en Ipiñaburu. Zeanuri]*, n.º inv. 83/94, n.º inv. 83/95 y n.º inv. 83/96, Manterola capta la sucesión de movimientos del jugador en tres fotografías consecutivas, a las que hay que sumar una cuarta que hace desde la perspectiva hacia la que se lanza el bolo, perteneciente a la familia del autor. Las tomas sucesivas crean una secuencia temporal, próxima al lenguaje cinematográfico, en el que quizás Manterola ya estaba interesado, aunque no adquiere una cámara de cine hasta 1929, mientras las tres mencionadas están fechadas hacia 1914. Así, aunque el objeto captado en estas imágenes es un juego tradicional, el lenguaje empleado por el autor remite directamente a la modernidad.

En cierto sentido, la actitud de Manterola ante la fotografía puede recordar a Jacques Heri Lartigue (Courbevole, Francia, 1894 – Niza, Francia, 1986), salvando las distancias, que se refleja en el registro de los pequeños eventos de la vida cotidiana, como testigo de las continuas mutaciones que suponen el avance de la industrialización y la ausencia de pretensiones en la captación de los temas. La inquietud que ambos comparten ante lo que acontece se combina con la ausencia de priorizar temas concretos, aunque en el fotógrafo de Zeanuri se distingue una mirada menos experimental¹⁶³.

Paisajes

La descripción que Manterola hace de Zeanuri se completa con vistas de la población, que a veces son generales, como en [*Iglesia parroquial y barrio de Elizondo*], n.º inv. 83/43, que nos ubica la zona urbanizada entre los montes de los alrededores, a poca distancia de otro barrio, que se ve en un segundo plano. Otras fotografías se centran en los *baserris* o caseríos contextualizados en su entorno, como en [*Caserío Antzune*], n.º inv. 83/45. De un modo similar, yendo de lo general a lo particular, el fotógrafo también se interesa por un registro más detallado de la arquitectura, como en [*Caserío de Zulaibar-bekoa*], n.º inv. 83/46, en la que el foco de interés está dirigido a la descripción de la construcción. Al respecto, se debe hacer una distinción entre las fotografías de arquitecturas, en las que pueden aparecer personajes, como la citada [*Caserío de Zulaibar-bekoa*], y aquellos retratos, ya mencionados, en los que los personajes posan delante de su vivienda. En estos últimos, la arquitectura sirve de ambientación y no se distinguen sus características, bien por estar desenfocada o porque el plano de la imagen es corto, por lo que se enseñan sólo parcialmente. En las fotografías de arquitecturas, los planos se adaptan al tamaño y características de las casas y los personajes aparecen en un tamaño reducido, sin que su identificación sea tomada en cuenta a la hora de hacer la toma.

En última instancia, dentro de estas fotografías que contextualizan y muestran de un modo específico los escenarios en los que se desarrolla la vida de Zeanuri, hay dos fotografías del interior del comercio que Manterola regentaba, que en cierto modo pueden ser entendidas como autorrepresentaciones del autor. Se trata de [*Interior del comercio y estanco*], n.º inv. 83/41 y 83/42 [Fig. 7]. Estas por estar tomadas de un modo directo, con

163 No se puede obviar el notable lapso existente entre los distintos contextos, las experiencias y los estímulos que rodearon a la actividad fotográfica de ambos autores.

una estética moderna y sin que aparezcan personajes que signifiquen la escena. Manterola capta en estas imágenes el sencillo juego repetitivo de los productos, que se apilan creando ritmos que pueden ser asociados al motivo de la seriación, que en cierto sentido también enlaza con el tema de la modernidad por su asociación con la industrialización.

Los montajes fotográficos y la experimentación fotográfica

Manterola, también realizó algunos montajes fotográficos, en los que combina distintos negativos para conseguir una imagen nueva, así como otras prácticas experimentales con los que crea pequeños juegos visuales.

El fotomontaje fue una técnica empleada profusamente por algunos de los fotógrafos pioneros del pictorialismo, como Oscar Gustave Rejlander o Henry Peach Robinson, como un modo de componer una nueva imagen a partir de distintas realidades. Dentro del mismo pictorialismo, a finales del siglo XIX, se abrió un intenso debate entre los defensores de dichas alteraciones y sus detractores, que terminó decantándose a favor de los segundos¹⁶⁴. Por otro lado, los fotógrafos afines a las vanguardias practicaron el fotomontaje hacia la década de 1910. Éstos tenían un fuerte carácter experimental y una estética cercana al collage, resultando imágenes extrañas según los preceptos de la visión directa; mientras que los fotomontajes practicados por los primeros pictorialistas daban como resultado imágenes veraces, que simulaban ser fruto de una única toma.

Frente a estas dos opciones, los fotomontajes de Manterola responden a un ejercicio creativo libre en el que no se pretende ocultar lo irreal de la imagen, aunque sin romper completamente con los mecanismos de visión del ojo humano, como en una imagen en la que su hijo aparece desdoblado tomando una fotografía de él mismo, perteneciente a la familia del autor. Manterola emplea el fotomontaje para recrear escenas *imposibles*, pero verosímiles, como en *[Composición de buitre con niño]*, n.º inv. 83/111, en el que un buitre eleva en el cielo a un niño, sujetándole con sus garras. Esta fotografía ilustra una fábula que responde a un temor popular a que los buitres roben a los campesinos. Existen varias versiones de este fotomontaje realizado a partir de una fotografía de un buitre y varias de un niño colgado con una especie de arnés, que se puede distinguir en la copia del Museo.

164 Dentro de este debate, los retoques del positivo mediante procedimientos pigmentarios no eran entendidos como una alteración de la realidad, como tampoco lo eran otros recursos que idealizaran la escena.

Con esta fotografía, el autor va más allá en el afán de documentar la realidad de Zeanuri y nos ofrece una plasmación de la cultura popular oral, como un aspecto antropológico más.

Por otro lado, Manterola realiza una sutil *transgresión visual* en su *[Autorretrato]*, n.º inv. 83/39, en el que aparece de plano medio, en un ligero contrapicado, sosteniendo un trípode cuyos apoyos sobresalen del margen de la fotografía, alterando el concepto de *ventana de la realidad*, que tradicionalmente se le atribuye a la fotografía.

El autor demuestra con estos tímidos ejercicios de experimentación técnica una faceta de exploración creativa de las posibilidades de la fotografía que traspasan las concepciones generales de la visión, demostrando un carácter curioso y abierto a nuevas formas de percepción.

A modo de recapitulación

La fotografía de Felipe Manterola puede ser abordada en su totalidad por su valor como documento antropológico y social. Durante casi treinta años, Manterola fue el fotógrafo de Zeanuri, en un momento en que la práctica fotográfica había dejado de ser de uso exclusivo de las clases más altas, si bien todavía no se había democratizado ampliamente. Los materiales seguían siendo relativamente caros, pero ir al fotógrafo a retratarse, al menos una vez en la vida, ya estaba al alcance de las clases modestas. Estas circunstancias permitieron a Manterola desarrollar su labor con una sensibilidad cercana a lo popular, trabajando en contacto con la realidad social que le rodea y manteniendo un cierto grado de exclusividad al ser *el fotógrafo oficial del pueblo*, una figura que será frecuente en la historia de la fotografía¹⁶⁵. Edward Weston hizo referencia a éstos: *...amateurs y profesionales que practicaban la fotografía por sí misma, sin pensar si era o no arte, donde encontramos obras que pueden compararse con lo mejor del trabajo contemporáneo*¹⁶⁶.

En términos generales, las fotografías de Manterola son equilibradas compositivamente y respetan las pautas tradicionales de representación, sin grandes alardes técnicos. La ausencia de retórica y un lenguaje directo permite acercar al

165 Publio López se refiere a esta sensibilidad en la obra de Manterola en LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria II: Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos; Barcelona: Lunwerg Editores, D.L. 1992, pp. 53 y 54.

166 WESTON, Edward, "Viendo fotográficamente", *Estética fotográfica*, Barcelona, 1984 (publicado originalmente en *The Complete Photographer*, n.º 49, 1943). Citado en LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, D.L. 1992, *op. cit.*, p. 54.

espectador a la realidad social de Zeanuri, incluso cuando se trata de los retratos realizados por encargo, cuya inmediatez y sencillez los revelan, hoy en día, como documentos de la realidad. También las fotografías en las que se registran los eventos y sucesos del pueblo están tomadas con una inmediatez en la que el autor no interviene más que en la elección de la toma y el punto de vista. Estas fotografías están realizadas con una función documental intencionada por parte del autor, incluso cuando recogen escenas de poca trascendencia, como en *[Broma al curandero]*, n.º inv. 83/110. Por otro lado, hay una serie de fotografías donde la intención estética se superpone a la de registro documental, como en aquellas que se han mencionado vinculadas al pictorialismo o en los fotomontajes.

Como se ha visto, Manterola abarca múltiples vertientes en las que se adapta a las circunstancias y condiciones, indistintamente si lo hace como fotógrafo aficionado o como profesional, facetas que se mezclan indistintamente en su producción. Aunque la temática y función de las fotografías son diversas, se aprecia la incidencia que tuvo en su producción aquellos aspectos relacionados con las transformaciones sociales, económicas e industriales, que aborda tanto desde la perspectiva de la idealización de los modos de vida cambiantes y la evocación de ambientes campestres, como desde la atención a los avances tecnológicos.



Fig. 7. Felipe Manterola, *Interior del comercio y estanco*, c. 1920, n.º inv. 83/42

ANTONIO DE GUEZALA. La sensibilidad artística de un aficionado a la fotografía

El fondo fotográfico de Antonio de Guezala en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

El fondo fotográfico de Antonio de Guezala del Museo de Bellas Artes de Bilbao está compuesto por 107 obras (n.º inv. 92/9 al 92/116). Las fotografías de Antonio de Guezala fueron sacadas a la luz en el curso de la investigación realizada por Pilar Mur sobre el autor, propiciada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En 1991, con ocasión de la exposición *Antonio de Guezala (1889-1956)*, que mostraba los resultados del estudio desarrollado por Mur, el Museo realizó copias de revelado químico de una selección de los clichés de Guezala¹⁶⁷. Una parte de las copias realizadas por el Museo fueron expuestas en la galería del Museo, de forma paralela a la muestra comisariada por Mur¹⁶⁸.

Sobre la autoría del conjunto, se debe advertir que no siempre se puede adjudicar a Antonio de Guezala, ya que su padre, Luis de Guezala Esquivias, también era aficionado a la fotografía. Pese a esto, en la inmensa mayoría de fotografías del Museo se aprecian determinados rasgos estilísticos que se repiten y que podemos atribuir, sin duda, a Antonio de Guezala¹⁶⁹.

Antonio de Guezala

Antonio de Guezala y Ayrivié (Bilbao, 1889-1956), nació en el seno de una familia acomodada. Desde muy joven quiso dedicarse a la pintura, aunque su familia se opuso inicialmente y lo enviaron a estudiar comercio a Burdeos y Manchester, en 1902. Tras su vuelta a Bilbao su padre accedió a la vocación de Antonio a condición de que no

167 Los clichés son al gelatinobromuro, en formato 9 x 6,5 cm.

168 Fue José Julián Bakedano quien promovió la reproducción y exhibición de las fotografías por parte del Museo de Bellas Artes de Bilbao. El estudio de Pilar Mur, publicado como catálogo de la exposición del Museo, es la fuente principal para el estudio de figura de Antonio de Guezala. MUR, Pilar, *Antonio de Guezala y Ayrivié: 1889-1956*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, D. L. 1991. Para referenciar las obras no fotográficas de Guezala se empleará, en adelante, dicho catálogo.

169 Entre el material fotográfico que conserva la familia no se ha podido encontrar fotografías que puedan ser atribuidas con precisión a Luis de Guezala. Los negativos que se conservan son obra de Antonio, quizás con alguna excepción puntual.

comercializara su obra y que colaborara con el negocio familiar diseñando telas y ajuares. A partir de ese momento Guezala, con una formación autodidacta que había iniciado en el extranjero a través de revistas de arte, empezó a participar de los círculos artísticos de la Villa¹⁷⁰.

Artista polifacético y multidisciplinar, Antonio de Guezala fue uno de los mayores impulsores de la vida artística de Bilbao, principalmente desde la segunda década del siglo XX hasta el inicio de la Guerra Civil. Participó en varias exposiciones y en numerosas actividades que promovieron la dinamización artística y cultural vasca. Fue miembro fundador de la Asociación de Artistas Vascos, que presidió de 1917 a 1920, y participó en la gestión de diversas instituciones de ámbito artístico como el Museo de Arte Moderno de Bilbao, el Museo Arqueológico y Etnográfico, el Museo de Reproducciones Artísticas o la Sociedad de Estudios Vascos, que presidió en 1930. Posteriormente, en el exilio, formó parte de la organización de Eresoinka, un espectáculo de música y danza que recorrió distintos países de Europa a modo de embajada cultural vasca, para el que Guezala, junto a Arteta, realizó los figurines y decorados. Tras este periplo retornó, en 1941, a Bilbao, ciudad en la que ya no quedaban muestras de las dinámicas artísticas anteriores a la Guerra, momento en el que abandonó la pintura y prácticamente cualquier actividad creativa.

Antonio de Guezala era un diletante, en el más amplio sentido de la palabra, con un vasto conocimiento de la cultura y las artes de su tiempo. A pesar de no haber acudido a formarse a los grandes centros de la modernidad artística, como era París, Guezala conoció los distintos movimientos artísticos que se estaban dando en Europa, gracias a los viajes de negocios en los que acompañaba a su padre y las múltiples publicaciones extranjeras que adquiría, no sólo de temática artística y cultural, sino de muy variados ámbitos, incluido el científico. Guezala hizo uso de su erudición, que aplicó a diversas vías de experimentación plástica, con distintos lenguajes artísticos, que puso en práctica guiándose siempre por su propia sensibilidad, a través de la cual filtraba las distintas propuestas estéticas que iba adoptando, como se verá más adelante. Su condición social y económica le permitió abarcar innumerables ámbitos de la producción creativa sin la necesidad de atender a más cuestiones que su propia satisfacción como creador. Así, su inquietud le llevó a interesarse por disciplinas tan dispares como la caricatura, el

170 Guezala volverá a Bilbao en 1907, año en el que acude apenas durante unos meses a la Escuela de Artes y Oficios, donde conocerá a algunos de los que serán sus compañeros en la renovación artística de Bilbao.

cartelismo, los ex libris, la filatelia, la ebanistería, la creación de muñecos y la fotografía. Resulta muy ilustrativo en este sentido, el comentario emitido por Pedro Murlane Michelena al respecto:

Un día se comenta, con algún secreto, el cubismo. Pues al siguiente, Guezala pintará a sus amigos en exaedros o en dodecaedros.

Otro día se habla de los viejos relojes con música. Pues Guezala construirá enseguida un reloj con melopeas de Glück.¹⁷¹

La afanosa inquietud artística de Guezala, que se debe entender como una innata *pulsión creativa*, también fue volcada en su producción fotográfica. La mayoría de sus fotografías son retratos familiares y de su entorno. Esta temática puede llevar a pensar que Guezala empleó la fotografía con una finalidad puramente de registro, de recuerdo de sus allegados, de los momentos que con ellos compartió y de los espacios vividos. Como se verá, la existencia de dicha función no es óbice para que coexista con una búsqueda estética, en la que en ocasiones sorprende el uso completamente libre que hace el autor del lenguaje fotográfico.

La afición de Antonio de Guezala por la fotografía le vino a través de su padre, Luis de Guezala Esquivias, quien le inició en la práctica fotográfica de joven. Luis de Guezala era aficionado a la fotografía siguiendo la moda de las élites europeas de la época y tenía en la casa familiar un laboratorio de fotografía, en el que tanto él como Antonio revelaron los clichés e hicieron las copias de sus fotografías.

Temática

En lo que se refiere a la temática que aborda Antonio de Guezala en su producción fotográfica, debemos ponerla en relación con los temas del resto de su obra artística, con la que enlaza directamente. El autor tomaba de su realidad más inmediata los motivos para sus obras creativas, indistintamente de la disciplina que empleara, siendo los más frecuentes los retratos de ámbito familiar, escenas con referencias a lo vernáculo y el paisaje, tanto rural como urbano.

171 MOURLANE MICHELENA, Pedro, "Comentario". *Novedades: revista semanal ilustrada*, n.º 304, 18 de abril 1915, [p. 3].

El retrato familiar

Los retratos familiares y de allegados es numéricamente el grupo más importante de la obra fotográfica del autor. Entre los personajes protagonistas de estas imágenes, tienen un protagonismo indiscutible sus hijos y sus dos mujeres, Eloísa de Guinea, fallecida en 1922, y Francisca Larequi, con la que contrajo matrimonio en 1924. La mayoría de fotografías están realizadas en localizaciones vinculadas a la cotidianidad de la vida en familia.

Esta temática también es recurrente en los lienzos de Guezala, especialmente en su primera época, en la que destacan los cuadros de Eloísa Guinea y de sus hijos, que protagonizan las pinturas de forma individual¹⁷². Mientras que en sus pinturas la temática del retrato se reduce considerablemente al fallecer Eloísa, en la fotografía se mantiene, siendo más frecuentes las fotografías de grupo. De la primera etapa, el Museo apenas conserva fotografías, y las que tiene están principalmente ubicadas en exteriores. Sin embargo, no se puede dejar de mencionar que buena parte de sus primeros retratos, tanto pictóricos como fotográficos, están caracterizados por estar ubicados en el interior del hogar, rodeados de elementos cotidianos y a veces precedidos de una mesa en la que se disponen objetos a modo de bodegón en un primer plano. Con ello, el autor retrata su ambiente más íntimo no sólo a través de las personas, sino también del marco espacial¹⁷³.

Los retratos en exteriores no están exentos de esa cotidianidad, ya que los emplazamientos más habituales son el propio jardín de *La Cerca*, casa familiar de los Guezala, y la playa de Bakio, donde veraneaba la familia, así como otras poblaciones costeras donde hacían excursiones. Por tanto, se trata de lugares directamente vinculados con el transcurso de la vida en familia y como tal se refleja en las fotografías, aunque se haya perdido cierto grado de la intimidad del hogar de las primeras imágenes¹⁷⁴.

172 Eloísa Guinea Zuazaga (1890-1922) era hija del pintor bilbaíno Anselmo Guinea (1855-1906) y hermana del también pintor Isidoro Guinea (1893-1947), así como de Soledad Guinea; ambos hermanos aparecen en las fotografías de Antonio de Guezala.

173 El Museo de Bellas Artes de Bilbao apenas cuenta con fotografías en que se refleje este aspecto, siendo en su mayoría tomas de exteriores realizadas a partir de 1924. De su primera etapa hay que destacar el indudable protagonismo que tiene Eloísa Guinea. Para una visión general de la obra fotográfica del autor consultar: FABRA ANTON, Dolors, "La fotografía de Antonio de Guezala: del recuerdo familiar al boceto pictórico", *Ars Bilduma*, n.º 6, 2016. Disponible en: http://www.ehu.eus/ojs/index.php/ars_bilduma/article/view/14897

174 Las fotografías de la primera época a la que se hace referencia pertenecen a la familia del autor.

En los retratos de Guezala, los escenarios juegan un papel fundamental en la recreación de una ambientación un tanto idílica. Sobre las fotografías tomadas en el jardín de *La Cerca*, que son las más numerosas, no se puede dejar de asociar a las connotaciones que tiene el jardín como lugar apacible y de disfrute de los sentidos, propias de la tradición iconográfica pictórica. De igual modo, se puede hablar del concepto de *jardín secreto*, en el que se combina esa concepción de lugar placentero asociado a la privacidad y a ese ámbito de la vida que no es revelada a la mirada del extraño¹⁷⁵.

Los escenarios de los retratos de Guezala también adquieren relevancia como elemento fundamental de la composición de la imagen, llegando a disputar el protagonismo a los propios retratados. Es en las fotografías tomadas en zonas de la costa vizcaína, donde la presencia del paisaje es más destacada y la naturaleza toma mayor relevancia. Por ejemplo, en *[Retrato de Soledad Guinea]*, n.º inv. 92/97, es el paisaje rocoso el que domina y define la composición, y pese a la desproporción dimensional, la figura se inserta armoniosamente en la masa rocosa.

Entre los retratos de Guezala apenas se distingue espontaneidad, si bien es frecuente que los retratados no miren a cámara, dando la sensación de haber sido captados de imprevisto. Al comparar las fotografías, se observa que muchas de las actitudes que *a priori* podrían parecer espontáneas, no lo son tanto, pese a que las poses adoptadas puedan transmitir naturalidad. Así, en varios retratos individuales, los personajes miran hacia el exterior de la imagen o están ensimismados en sus quehaceres, de un modo similar al modo en que Guezala representa a esos mismos personajes en sus cuadros, ajenos a la presencia del autor.

Un recurso que se repite a menudo en los retratos de Guezala es el juego de miradas, muchas veces entre los mismos personajes que se miran entre sí u, otras veces, que se dirigen hacia el exterior del campo de visión de la fotografía. Se aprecia claramente en *[Retrato de Soledad Guinea con sus hijos, Luis Mari, Eloísa y Anselmo]*, n.º inv. 92/55, o en *[Retrato de Teodora, esposa de Carlos Sarmiento, con sus tres hijos: Antonio, Elías Alfredo y Javier]*, n.º inv. 92/39. Con ello Guezala crea un ritmo a través de las cabezas en distintas direcciones, que dinamiza la composición de la escena, al igual que haría en otras obras, como en el dibujo *Artistas*, fechado hacia 1907¹⁷⁶.

175 PEREGO, Elvire, "Intimate moments and secret gardens: The artist as amateur photographer", FRIZOT, Michel (ed.), *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998, pp. 335-345.

176 El dibujo se corresponde con el n.º 220 del catálogo razonado MUR, Pilar, 1991, *op. cit.*, p. 184.

El cuidado con que Antonio de Guezala procedía en sus fotografías se distingue también en la meticulosidad a la hora de disponer pequeños detalles en la composición, como la colocación de objetos accesorios, que pasan casi inadvertidos para el espectador, y que demuestran que muchos de los elementos que aparecen en las fotografías no son fruto de la casualidad, como se podría pensar en un primer momento. Se observa, por ejemplo, en el uso que hace de las sillas del jardín de *La Cerca*, siempre colocadas de forma estratégica dentro del conjunto de la imagen. En cuanto a la sucesión de planos, también se aprecia una tendencia del autor a articular la composición a través de la ubicación de los personajes en distintos planos de la imagen, en ocasiones renunciando a la finalidad de reconocimiento de los personajes.

Por otro lado, por encima de los intereses estéticos de Guezala, la función de recuerdo es indiscutible en estas fotografías. Así lo confirma el hecho de que el autor conservara una parte de estas imágenes en álbumes de fotografía, como una forma de archivar y presentar los recuerdos familiares¹⁷⁷. Sin embargo, el autor no coloca las fotografías según un orden racional, como podría ser el cronológico o espacial, sino que lo hace siguiendo criterios estéticos, creando cuidadas composiciones a partir de la combinación de las fotografías, en las que también influyen las relaciones emocionales entre los personajes que en ellas aparecen. El autor positivaba las copias en distintos tamaños y las reencuadraba en distintas zonas del cliché para obtener detalles de las imágenes. Con estas variantes, Guezala componía los álbumes, jugando con la reiteración de las fotografías fragmentadas y reelaboradas.

Cabe señalar que buena parte de las fotografías del Museo, especialmente las tomadas en el jardín, están protagonizadas por Francisca Larequi y los hijos de Antonio de su primer matrimonio. Teniendo en cuenta las circunstancias familiares, las fotografías parecen remitir a un intento conciliador, que se manifiesta de una forma clara en los álbumes, en el modo en que se ordenan las fotografías, concretamente en lo que se refiere a Eloísa y a Francisca, que entran a formar parte de un mismo núcleo familiar mediante estos álbumes. Del mismo modo, no se puede dejar de mencionar el gran parecido existente entre *[Retrato de Eloísa Guinea]*, n.º inv. 92/10 [Fig. 10], y *[Retrato de Francisca Larequi]*, n.º inv. 92/9. Ambos retratos están tomados en la galería posterior de

177 Los álbumes fotográficos familiares, empezaron a proliferar a finales del siglo XIX, con el surgimiento de la fotografía de aficionado. Anteriormente los álbumes de fotografía estaban destinados al coleccionismo de imágenes, especialmente de *cartes de visite*, pero no cumplían una función relacionada con la memoria personal.

la casa, aunque varía la perspectiva, el encuadre es similar, así como la indumentaria y los accesorios de las protagonistas. Todo ello induce a pensar que Guezala se sirve de la capacidad de la fotografía para conectar con las relaciones emocionales más íntimas, y la emplea como un talismán o un fetiche para recomponer los vínculos familiares y sus propias memorias.

Lo vernáculo

El tema de lo vernáculo es otro de los motivos que encontramos en la obra de Guezala, aunque no de forma expresa, sino que aparece como una significación que recorre parte de su fotografía de un modo transversal y que se manifiesta mediante la vivencia personal del autor. Así, en las fotografías de Guezala lo vernáculo subyace a través de paisajes, vistas portuarias y retratos.

Guezala se aleja de los preceptos tradicionales, que representan lo vernáculo con una serie de tópicos de carácter pintoresquista o que exaltan lo autóctono como una idea construida. Aunque la obra fotográfica de Guezala no está en conexión con el contexto fotográfico de su época, no hay que olvidar el tratamiento que se daba a lo vernáculo desde el pictorialismo fotográfico, con escenas de tipos populares, que posaban con *atributos* o en el ejercicio de labores relacionadas con la tradición, todo ello insuflado de tópicos costumbristas y un lenguaje fotográfico anclado en las prácticas finiseculares. Al mismo tiempo, esta interpretación del pictorialismo estaba influida por la tradición académica pictórica y del espíritu de la Generación del 98, que eran comunes a otras formas de expresión creativa, que Guezala sí conocía.

Por su parte, Guezala nos muestra lo vernáculo en sus fotografías sin recrear arquetipos y sin pretensiones de reconstruir un ideal identitario, sino a través de la realidad que le rodea, que fue la fuente directa de la que tomó los motivos empleados en toda su obra plástica, como ya se ha dicho. Lo vernáculo se detecta en las tomas que Guezala realiza de amigos, que aparecen vestidos con atuendos tradicionales, que llevarían con motivo de alguna fiesta tradicional, en comidas campestres en las que capta las danzas del grupo, etcétera. Un buen ejemplo, aunque no pertenece al Museo, es un retrato de grupo, entre los que se encuentran los hermanos Guinea, tomado en un plano general, en una zona elevada. Las figuras, con trajes tradicionales, aparecen completamente rodeados de vegetación; insertados en ella. La imagen desprende una

sensación de comunión entre los personajes y el entorno natural, un rasgo que, independientemente de cualquier ideario, está profundamente enraizado en la sociedad vasca, y que se puede interpretar desde lo telúrico, entendido en su cotidianidad, sin mitificaciones.

En este sentido, entre las fotografías del Museo, destaca una serie realizada en el puerto de la población de Elantxobe. En un principio, Guezala no enfatiza ningún elemento vernáculo específico; no se encuentran referencias explícitas a ningún arquetipo de lo vasco, sin embargo, de las fotografías emerge un matiz que alude inevitablemente a lo autóctono. Se aprecia, por ejemplo, en la fotografía en la que aparecen dos hombres sentados en un pretil, con el cielo como único telón de fondo, *[Elantxobe]*, n.º inv. 92/73. Los rostros de los personajes apenas se distinguen, por estar a contraluz, lo cual reduce el carácter de reconocimiento que se le atribuye a un retrato y facilita su percepción como tipos, aunque tampoco se enfatizan elementos de pertenencia a una identidad cultural concreta, que realmente no puede distinguirse claramente.

De un modo similar hay dos fotografías homónimas, *[Muelle de Elantxobe]*, n.º inv. 92/61 y 92/71 [Fig. 8], con vistas similares. Muestran un dique del puerto, sobre el que resaltan las figuras, también a contraluz, de los pescadores trabajando en las redes, que se dibujan como siluetas. Sin embargo, no se crea una sensación de extrañamiento que nos remita a un escenario fuera de la realidad, lejos del puerto de Elantxobe.



Fig. 8. Antonio de Guezala, *[El muelle del Elantxobe]*, c. 1925, n.º inv. 92/71

Eugenio Carmona habla de lo metafísico de estas fotografías como de *la detención del fluir vital [...] un extremo de la melancolía en el que lo cotidiano asume una trascendencia inesperada*. Una *trascendencia* que subyace de la relación directa y profunda del hombre con su entorno; de nuevo emerge lo telúrico, en este caso referido a cómo la tierra, o el mar, provee al hombre en su día a día y cómo éste le corresponde. En definitiva, Guezala nos ofrece en estas fotografías una visión de lo vernáculo mostrándonos lo que de ancestral permanece en lo cotidiano.

Al mismo tiempo, Guezala emplea un lenguaje fotográfico moderno y un tratamiento formal alejado de la tradición en la que se habían desarrollado los discursos sobre lo vernáculo, rompiendo con las consabidas fórmulas de representación y de los tópicos costumbristas. La modernidad de Guezala no sólo radica, pues, en los mecanismos de representación en sí mismos, sino en el hecho de contraponer un tema ligado a una tradición icónica con unos usos novedosos del lenguaje plástico. Esta contraposición se dará tanto en fotografía como en otras disciplinas, ajustándose a las características de cada técnica según el caso.

El paisaje

El tercer grupo temático en la fotografía de Guezala es el paisaje. Se puede distinguir entre aquellos paisajes que fueron tomados en el curso de viajes, como las vistas portuarias de Ginebra, y los que forman parte del entorno en el que se movía Guezala, por ejemplo, aquellos parajes que le gustaba recorrer cuando hacía excursiones desde Bakio a lo largo de la costa vizcaína, y que también aparecen en el resto de su producción plástica. Estos últimos enlazan con las vivencias personales del autor y, en cierto sentido, con lo vernáculo, como experiencia del hombre con el entorno.

Los paisajes de Guezala son calmados y solitarios, incluso cuando aparecen personajes, y están alejados de una interpretación bucólica que sí se distingue en las fotografías de Acillona, como se verá, y, ocasionalmente, en las de Manterola. También, se debe señalar la importancia que adquiere el paisaje en muchos de los retratos que Guezala realiza de sus allegados, en los que los personajes se integran en la naturaleza, que se convierte en decorado y toma relevancia como elemento compositivo de la escena. En [*Pescadores en Bakio*], n.º inv. 92/113, los personajes actúan como elementos compositivos de la escena, en la que las vistas del mar y las rocas adquieren un protagonismo que le acercan al concepto de paisaje.

Por otro lado, en algunos paisajes de Guezala hay una tendencia a la disposición de elementos compositivos en diagonal, que muchas veces salen desde el primer plano de la imagen hacia el fondo, creando una o varias líneas de fuga, como podemos ver en [*Muelle de Elantxobe*], n.º inv. 92/61, o [*El muelle de Olabeaga*], n.º inv. 92/80. Otras veces, las diagonales no se presentan en profundidad, sino como elementos en primer plano que cruzan la fotografía y se interponen al motivo principal, como en [*El puerto de Elantxobe*] n.º inv. 92/70 [Fig. 13], en la que también se aprecia una sucesión de planos creada por los diques.

En cuanto al paisaje industrial, también forma parte del entorno cercano del autor y, como tal, fue registrado en su obra. Destacan las fotografías de esta temática por la relación que mantienen con el resto de su obra plástica, al servir como modelo para realizar cuadros al óleo, como se verá en el siguiente apartado.

La industrialización de Bilbao, desarrollada desde el último tercio del siglo XIX, tuvo una repercusión decisiva en la sociedad vizcaína, que sufrió una vertiginosa modernización. También afectó a la configuración del territorio, que se vio abruptamente transformado por el crecimiento urbano y la proliferación de fábricas. Además, el intenso proceso de industrialización que sufrió el entorno de la ría del Nervión también estuvo impregnado de connotaciones identitarias, ya que estos procesos fueron esgrimidos como constituyente de un orgullo para la población, insuflando el desarrollo industrial de un sentimiento de identidad que perdurará en la región hasta el cambio de sistema económico de los años setenta del siglo XX.

La captación de vistas urbanas industriales es un tema que en el imaginario de la época estaba directamente asociado con el progreso y la modernidad. Ya desde mediados del siglo XIX, la fotografía fue ampliamente empleada para el registro de dicha modernidad, especialmente de las grandes construcciones que suponían avances en la dotación de servicios e innovaciones en la ingeniería o la arquitectura, como hizo Charles Clifford con el Canal de Isabel II, hacia 1855. Dejando de lado las cuestiones propagandísticas, estas fotografías buscaban transmitir esa idea de modernidad, pero además, hay una finalidad fundamental de estas imágenes en el intento de fijar la continua modificación de la realidad y de asumir cognitivamente las nuevas relaciones del hombre con su entorno¹⁷⁸. Esta última idea de emplear la fotografía como un medio para

178 RICE, Shelley, "Souvenirs", *Art in America*, septiembre 1988. Artículo citado y comentado en CANOGAR, Daniel, "Ponts, trens i gitanos: El paisatge industrial fotogràfic a l'Espanya del segle XIX",

interiorizar la nueva realidad territorial está también en relación con toda una serie de contradicciones de la época, que también se apreciaban en la producción de Manterola. Los contrastes entre la modernidad como progreso y la idealización de la tradición fueron una constante, así como las ambivalencias que surgen en la sociedad ante las hondas transformaciones que se venían produciendo desde hacía décadas.

Al mismo tiempo, no se puede dejar de señalar la afinidad de buena parte de las vanguardias artísticas con una iconografía relacionada con las innovaciones tecnológicas y la ciudad como idea de modernidad. En lo referido a fotografía, también hubo una tendencia a la adopción de una temática urbana y tecnológica, especialmente por parte de las corrientes más vanguardistas, como la Nueva Objetividad o la llamada Fotografía Directa, si bien no se apreciaba una influencia de éstas en la obra de Guezala¹⁷⁹.

La fotografía como modelo de la pintura

Desde la invención de la fotografía, su interrelación con la pintura y otras expresiones plásticas, como el dibujo o el grabado, ha sido una constante. Tanto es así que las investigaciones del propio Niépce estuvieron dirigidas a la búsqueda de un método que facilitara el dibujo a los artistas, al igual que las de Talbot; por su parte Louis Daguerre concebía la fotografía con fines artísticos¹⁸⁰.

El uso de tomas fotográficas a modo de *apunte del natural* para la posterior realización de obras pictóricas o gráficas, ha sido habitual y ha tenido numerosas aplicaciones. Por ejemplo, el empleo de daguerrotipos para la realización de grabados, que frecuentemente ilustraban publicaciones antes del desarrollo de las técnicas fotomecánicas que permitieran la reproducción impresa de fotografías. También se utilizaron fotografías como soporte directo para la pintura, principalmente para la realización de retratos, buscando el parecido más exacto con el retratado.

Una de las aplicaciones más comunes de los pintores ha sido el empleo de la fotografía como sustitución del modelo original, evitando las largas horas de posado ante

La fotografía a Espanya al segle XIX. Barcelona: Fundació La Caixa, D.L. 2003, pp. 31-38.

179 Se debe especificar que en la Nueva Objetividad el tema industrial era abordado muchas veces mediante tomas de detalles de maquinaria, más que con vistas generales de zonas industriales. Un buen ejemplo de este interés general por la industria y la ciudad como tema, es la película experimental *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, de Walther Ruttmann, de 1927, tres años después de las fotografías de Guezala.

180 SCHARFF, A., "La invención de la fotografía", *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Forma, 1994, pp. 21-40.

el pintor, sin que ello suponga una mengua en la expresividad del lenguaje pictórico. Así lo hicieron grandes maestros como Ingres, aunque no lo admitiera, Delacroix y Degas, entre muchos otros. En el caso de Degas, además, se ha señalado la influencia que tendría los nuevos puntos de vista y composiciones fotográficas en sus obras pictóricas, algo que tradicionalmente se había atribuido exclusivamente a la influencia del arte japonés¹⁸¹. Sin poder ahondar en las múltiples relaciones entre el medio fotográfico y el pictórico, ya que es una cuestión que excede el carácter de este estudio, sí hay que incidir en la correspondencia que ambas disciplinas han mantenido continuamente, más allá de la imitación estética del pictorialismo fotográfico o de las pretensiones de la fotografía por entrar en la categoría de Arte.

Centrándonos en el caso de Guezala, se descubre fácilmente entre las fotografías conservadas en el Museo una serie de traslaciones compositivas directas, en las que el autor hizo uso de tomas fotográficas para la realización de óleos. Así, podemos ver cómo el autor realizó el lienzo *Sin título (Malecón con grúa)* a partir de la fotografía *[El muelle de Olabeaga]*, n.º inv. 92/79; *Muelle de Olaveaga* según la fotografía *[El muelle de Olabeaga]*, n.º inv. 92/81, y *Sin título (muelle)* a partir de *[La ría del Nervión con el muelle de Uribitarte y el puente del perro chico]*, n.º inv. 92/83¹⁸². En los dos primeros casos la composición de los óleos se corresponde a la perfección con el encuadre de las fotografías, en los puntos de vista y los elementos principales de las imágenes. Las únicas diferencias que encontramos se deben a la aplicación de recursos propiamente pictóricos, como el uso de una perspectiva ligeramente levantada en la calzada del muelle en *Muelle de Olaveaga*. No obstante, en el óleo *Sin título (Malecón con grúa)*, el autor sintetiza los elementos de la composición y confiere a las masas arquitectónicas un carácter escultórico. Es decir, Guezala tradujo la imagen fotográfica a un determinado lenguaje pictórico como una vía de expresión.

181 Sobre la influencia de la fotografía en los puntos de vista y las composiciones en los lienzos de Guezala, cabe destacar dos obras pictóricas homónimas, *Eresoinka 20 h. 45*, n.º inv. 82/1674 y 82/1675, con una clara influencia fotográfica, de cuya instantaneidad nos habla el propio título. Desgraciadamente, la mayoría de la producción de Guezala en su etapa de exilio se ha perdido, por lo que se desconoce si existieron unas fotografías que sirvieran de modelo a estos lienzos o si, por el contrario, Guezala empleó recursos propios de la fotografía pero sin hacer una traslación directa desde fotografías.

182 Las pinturas se corresponden con n.º 38, n.º 52 y n.º 53 del catálogo razonado MUR, Pilar, 1991, *op. cit.*, pp. 169 y 170.

En el tercer caso sí hay variaciones en el encuadre de la fotografía, y algunos edificios han sido eliminados en la composición pictórica, aunque las principales masas arquitectónicas coinciden en la fotografía y el cuadro.

Si se examina la totalidad de la producción fotográfica del autor, se localizan otras correspondencias entre las fotografías y el resto de su obra plástica. Las traslaciones entre las distintas disciplinas pueden ser literales o reinterpretaciones que realiza con total libertad, atendiendo a lenguajes plásticos específicos. Se encuentran ejemplos en los que la fotografía es reinterpretada en varias obras, a veces como elemento secundario de otra composición, y otros en los que sirve como soporte sobre el que experimenta soluciones que utilizará en otras piezas.

Estos ejemplos nos demuestran que Guezala no delimita su visión creativa a unos determinados medios de expresión, como se ha apuntado desde el principio del texto. Al respecto, también se ha de tener en cuenta la complejidad de la producción creativa de Guezala, que nos presenta una gran variedad de soluciones estéticas en sus obras, independientemente del medio empleado, existiendo una gran diferencia estilística en el conjunto de su obra. Ninguno de los ejemplos citados son prácticas sistemáticas y las relaciones que se establecen entre fotografía y otras disciplinas son distintas en cada caso. Se puede interpretar, pues, como una forma de experimentación creativa. Así, Guezala establece referencias y distintos puntos de confluencia entre piezas realizadas mediante distintas técnicas.

El uso del lenguaje fotográfico

Antonio de Guezala emplea de forma habitual una serie de recursos en el lenguaje fotográfico que, a pesar de su especificidad, mantienen una vinculación con los intereses plásticos del autor en el resto de su producción.

El primer lugar, destaca el modo en que Guezala hace uso de la luz. Sobre este aspecto, se debe poner de relieve que en las copias del Museo se ha perdido una parte de la interpretación dada por el autor mediante el proceso de ampliación¹⁸³. Además, los propios negativos, a partir de los que se hicieron las copias del Museo, probablemente

183 Cuestiones como *tapados* o el grado de contraste dado a la copia juegan un papel destacado en el concepto de las luces y sombras de cada autor.

hayan perdido parte de los valores lumínicos que tuvieron originalmente¹⁸⁴. En las copias realizadas por Guezala, que conserva la familia, en términos generales se aprecia un menor contraste tonal y una apariencia más *suave*, que se intensifica por el uso de papeles de mayor gramaje y textura, como el papel verjurado, que emplea frecuentemente en sus copias.

Dejando estas cuestiones de lado, se observa en las fotografías de Guezala un gusto por el estudio y el *manejo* de la luz, que muchas veces emplea de un modo expresivo, practicando las posibilidades de la cámara para captar determinados efectos lumínicos, aunque no siempre el resultado fuera el esperado. Se aprecia en la cuidada iluminación lateral de los respectivos retratos de Eloísa Guinea y Francisca Larequi, n.º inv. 92/10 [Fig. 10] y 92/9, junto a una galería acristalada, y el reflejo del rostro en la segunda. También en las tomas realizadas en las escaleras traseras de *La Cerca*, en las que los rayos de sol se filtran a través de las hojas de los árboles, proyectando una luz irregular sobre las superficies¹⁸⁵. Guezala experimenta a menudo con los contraluces, empleados para remarcar las siluetas de los personajes, ensayados con sus familiares bien en interiores o bien en el jardín de *La Cerca*, y conseguidos con total acierto en las ya mencionadas fotografías en las inmediaciones del puerto de Elantxobe, n.º inv. 92/61, 92/71 [Fig. 8] y 92/73¹⁸⁶. Asimismo, el autor también empleará este recurso de forma esporádica en otras piezas, como en la acuarela *Sin título (pescadores de espaldas)*, de la misma época, en la que aparecen en primer plano tres figuras de espaldas a *contraluz*, precisamente en una escena portuaria¹⁸⁷.

Antonio de Guezala ensaya continuamente distintos efectos lumínicos, muchas veces aplicados sutilmente a pequeños detalles, que pasan inadvertidos. Por ejemplo, podemos apreciar un gusto por las sombras proyectadas por los sombreros sobre los rostros, que deja visible únicamente la parte inferior del rostro, como en las fotografías tomadas a la familia de Francisca Larequi en las inmediaciones de Ginebra. Un gusto que el autor también plasmará en el cartel que anunciaba las corridas de toros de agosto de

184 Entre otros, los clichés presentan deterioros mecánicos que han sido traspasados a las copias del Museo.

185 [*Chalet La Cerca*], n.º inv. 92/13, y [*Escalinatas traseras de La Cerca*], n.º inv. 92/24.

186 En obras que pertenecen a la familia del autor, se observa cómo Guezala también realiza, en dos fotografías, la misma toma con distintas mediciones de luz, dejando en penumbra o iluminadas distintas partes de la fotografía, según el caso.

187 MUR, Pilar, 1991, *op. cit.*, n.º cat. 169, p. 180.

1931 en Bilbao, n.º inv. 02/237.

En relación con la experimentación de la luz, son varias las fotografías de la playa de Bakio en las que Guezala crea juegos visuales con el reflejo del agua estancada en la arena, que duplica parte de la anatomía de los personajes, alterando la lógica visual y creando una ligera sensación de extrañeza óptica, como ocurre en *[Retrato de Julio de Guezala con sus amigos]*, n.º inv. 92/101 [Fig. 12].

De forma similar al uso de las luces y las sombras, encontramos otros usos del lenguaje fotográfico, como son el desenfoque y el movimiento de los sujetos fotografiados, que Guezala practica como parte de un proceso de experimentación de las posibilidades de la técnica fotográfica.

En cuanto al desenfoque, se debe contextualizar estéticamente este recurso en la fotografía de principios del siglo XX. Desde el pictorialismo, se utilizaba el llamado *flou*, que era un ligero desenfoque que buscaba dar a la imagen una apariencia más *suave* y cercana a la pintura, siendo un recurso muy extendido, utilizado también por autores que no eran estrictamente pictorialistas. Frente a esta visión, los nuevos movimientos que buscaban superar los artificios del pictorialismo, abogan por un uso directo de la fotografía y reivindican la nitidez óptica del objetivo, como las ya citadas, Fotografía Directa, en Estados Unidos, o la Nueva Objetividad, con Albert Renger-Patzsch a la cabeza.

Antonio de Guezala no parece seguir estos planteamientos estéticos, aunque quizás los conociera. Al margen de una cuestión técnica o de limitaciones mecánicas y ópticas¹⁸⁸, el autor solía fotografiar con poca profundidad de campo, dejando los fondos desenfocados, y no solía hacer enfoques precisos, creando cierta atmósfera, en contraposición con la frialdad de la Nueva Objetividad, pero sin llegar a la artificiosidad del pictorialismo.

En algunas fotografías, el autor combina un desenfoque general de la imagen con una mayor definición en una zona concreta, fijando el foco en un elemento marginal o secundario. De este modo, Guezala invierte la jerarquización visual del ojo, según la cual se enfoca al objeto/sujeto principal de la composición. Al alterar la *lógica* óptica también se perturba, en cierto modo, nuestra concepción mental. Este recurso lo vemos en fotografías como *[Retrato de Anselmo]*, n.º inv. 92/25, en la que el foco está fijado en un

188 No se conoce la cámara fotográfica ni las lentes que utilizaba Antonio de Guezala, pero en concordancia con su *status* económico, se puede pensar que empleaba una máquina de fotografía de cierta calidad, que ofreciera buenos resultados técnicos.

lateral del carro de mimbre, dejando difuminado el rostro de Anselmo, pese a ser el protagonista de la imagen¹⁸⁹.

De forma parecida cabe hablar de las figuras que aparecen *movidas* en las fotografías¹⁹⁰. Si bien no se puede atribuir a Guezala una exhaustiva investigación de este recurso, sí encontramos un interés en la representación del movimiento y su registro fotográfico.



Fig. 9. Antonio de Guezala, *[Retrato de Soledad Guinea, Julia Ayriví y una mujer sin identificar]*, 1922, n.º inv. 92/96

189 Por otro lado, Guezala también practicó el desenfoque general de las imágenes en el momento de positivarlas, con el objetivo de la ampliadora, realizando varias copias de una misma fotografías con distintos grados de desenfoque. Esta práctica proporciona un desenfoque unificado en toda la imagen.

190 Esta distorsión se debe a que el tiempo de exposición no ha sido ajustado a la apertura del diafragma según los valores de sensibilidad de la película. Esto produce que aquellos elementos que estaban en movimiento durante la toma aparezcan más o menos indefinidos, según el caso, mostrando el recorrido del desplazamiento. En principio, esta imprecisión solía entenderse como un error técnico, dentro de las *normas* de la fotografía tradicional.

La representación del movimiento fue un tema sobre el que se interesaron varios artistas vinculados a las vanguardias, y sobre el que se desarrollaron principalmente mediante dos líneas de estudio diferenciadas. Una está directamente relacionada con las cronofotografías de Marey, que trabaja la plasmación del movimiento en sus distintas fases, es decir, diseccionando el movimiento. Un ejemplo trasladado a la pintura es *Desnudo bajando una escalera núm. 1 y núm. 2*, de 1911 y 1912, respectivamente, que Marcel Duchamp realizó basándose en las propias cronofotografías¹⁹¹. La otra vía de investigación sobre la representación del movimiento fue la asumida por el Futurismo italiano y el *Fotodinamismo* de los hermanos Bragaglia, que buscan representar la sensación psíquica que captamos del movimiento. Precisamente, el debate sobre la representación del movimiento en el seno del Futurismo fue planteado teóricamente, por primera vez, desde el *Fotodinamismo*¹⁹². Sin embargo, no fue hasta después de la expulsión de los hermanos Bragaglia y el rechazo oficial al medio fotográfico, que el Futurismo desarrolló ampliamente su teoría sobre el dinamismo. Con todo lo dicho, hay que destacar cómo los nuevos lenguajes plásticos se basaron en los nuevos medios mecánicos, más allá de la percepción del ojo humano, para la representación del movimiento.

Las investigaciones de Guezala sobre la representación del movimiento fueron desarrollada en su obra plástica en distintas direcciones, como se ve en el lienzo *Puerta giratoria*, DEP644, o en algunos de sus carteles, como *Bilbao côte basque, 1933... Peña motorista de Vizcaya*, n.º inv. 06/362. Este último ha sido puesto en relación con el Futurismo y su conceptualización plástica del movimiento, al representar la estela que deja el cuerpo al pasar, que también enlaza con sus fotografías.

En sus fotografías, las figuras en movimiento pueden aparecer simplemente *emborronadas*, sin perder su identidad corporal, como en la imagen en la que las hermanas Larequi descienden en un terreno elevado, *[Mont Salève]*, n.º inv. 92/86. Otras

191 Hacia finales del siglo XIX Muybridge realizó numerosos experimentos con el fin de captar mediante la cámara fotográfica el movimiento. Sus resultados se publicaron en *Animal Locomotion, an Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements*, en 1887. Étienne-Jules Marey, basándose en las fotografías de Muybridge, trabajó a partir de 1881 en sus llamadas cronofotografías, en las que captaba el movimiento y su trayectoria mediante su descomposición; fueron presentadas en 1885 bajo el nombre *Locomotion de l'homme* en la Académie des Sciences de Francia.

192 Fue Anton Giulio Bragaglia quien lo planteó en su ensayo *Fotodinamismo futurista*, 1913. En *Fotografía futurista italiana: 1911-1939*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1984, p. 10.

veces, el cuerpo crea una estela, de un modo similar al efecto del citado cartel de la Peña Motorista. Así sucede en *[Retrato de Soledad Guinea, Julia Ayrivié y una mujer sin identificar]*, n.º inv. 92/96 [Fig. 9], en la que la *aña* en movimiento, a la derecha, se percibe mediante esa estela, casi como una figura incorpórea. *[En el puerto de Elantxobe]*, n.º inv. 92/62, se da la desaparición absoluta de dicha corporeidad, identificándose apenas unas líneas de luz a la izquierda de la imagen.

Como se ha ido viendo, Guezala ensaya en sus fotografías algunas de las posibilidades que el medio ofrece respecto a la captación de la realidad y las nuevas formas de visión, e incluso creando nuevas realidades mediante técnicas como la doble exposición que también realizará de forma esporádica. Sin embargo, el autor no ahonda en estas prácticas de un modo específico, y no rompe claramente con las percepciones visuales tradicionales, como harán los fotógrafos europeos más modernos.



Fig. 10. Antonio de Guezala, *[Retrato de Eloísa Guinea]*, c. 1921, n.º inv. 92/10



Fig. 11. Antonio de Guezala, *[Retrato de Julio, Francisca Larequi con Julia, Eloísa, el abuelo Luis con Valentina, Luis y Anselmo]*, c. 1925, n.º inv. 92/23



Fig. 12. Antonio de Guezala, *[Retrato de Julio de Guezala con sus amigos]*, c. 1925, n.º inv. 92/101



Fig. 13. Antonio de Guezala, *[El puerto de Elantxobe]*, c. 1925, n.º inv. 92/70

A modo de recapitulación

El grado de interés y dedicación que Antonio de Guezala le concedió a la fotografía es una cuestión que no es fácil de dilucidar. En primer lugar, por la naturaleza del medio, que en sí mismo es difuso y tiene una gran cantidad de usos y aplicaciones, difíciles de delimitar y, sobre todo de *valorar*. Por otro lado, el empleo de recursos ajenos a la corrección técnica, puede llevar a pensar que se trata de defectos en la toma fotográfica, aunque se acaban evidenciando no como una opción estética tomada de forma consciente, sino como una investigación de las posibilidades que ofrecía la cámara y sus resultados sobre la imagen final. Hay que añadir que la sutilidad con que se manifiestan algunas de las experimentaciones que lleva a cabo el autor, las hace a veces casi imperceptibles.

Sin embargo, la práctica fotográfica de Guezala se revela como un campo más en el desarrollo de su creatividad cuando se tiene en cuenta el carácter de la producción general del autor y la persistencia de algunos motivos. Asume, pues, una postura cercana a la eliminación de las jerarquías entre disciplinas y los rangos artísticos, formulada por las vanguardias artísticas, y lo hace adoptando las distintas prácticas de forma natural en su quehacer creativo, sin señalar o reivindicar el conflicto que ello conllevaba respecto a una idea tradicional sobre el Arte. En esta cuestión, seguramente influyó el hecho de que el autor no tuviera que someterse a unos patrones dictados por el mercado del arte, gracias a su posición económica, que le permitió desarrollar su actividad con una total libertad creativa.

Se debe considerar a Guezala como un *creador*, en el sentido más amplio del término, en cuya producción se aprecia simultáneamente una visión cosmopolita y tradicional, proyectada desde una perspectiva intimista y cotidiana. El autor plantea su actividad en torno al mundo que le rodea y a su propia sensibilidad, sin adoptar unos dictados definitivos o inamovibles; crea una propuesta propia, con un lenguaje personal que no responde estrictamente a unas directrices estilísticas concretas. Este hecho revela un alto grado de subjetividad que coloca al autor en el centro de la concepción artística como único protagonista del acto creativo, lo cual enlaza con las nuevas ideas artísticas que se estaban dando en el momento, en sintonía con las vanguardias artísticas y el papel que adopta el artista en ellas.

TOMÁS DE ACILLONA y la tradición pictorialista

El fondo fotográfico de Tomás de Acillona en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conservan 12 fotografías de Tomás de Acillona (n.º inv. 10/513 al 10/524). Las obras fueron donadas por la familia del artista a raíz de la exposición *Tomás de Acillona. Fotografías 1932-1957*, realizada en el Museo en 2010, en la que se recuperó y dio a conocer la afición fotográfica del autor. Las piezas que fueron expuestas en dicha muestra no son las copias conservadas en el Museo, sino que pertenecen a la familia del autor¹⁹³. En cualquier caso, las fotografías del Museo son copias originales de época, realizadas por el autor y el fondo de Tomás de Acillona es una muestra representativa de su producción fotográfica, tanto a nivel estético como temático. Todas las copias están realizadas por el procedimiento de la goma bicromatada, que Acillona realizaba a partir de clichés al gelatinobromuro en película de 6 x 6 cm o de 4½ x 6 cm¹⁹⁴.

Por otro lado, ya se ha mencionado en otros apartados el salto cualitativo que da el Museo en la publicación de catálogos de fotografía a partir de 2010, respecto a los de los años ochenta. En el caso de Acillona, Mikel Lertxundi, comisario de la muestra, realizó un detallado estudio de la obra del fotógrafo, reflejado en el correspondiente catálogo, en el que se fundamenta en buena medida este trabajo¹⁹⁵.

193 Por tanto, las imágenes reproducidas en el catálogo de la exposición no se corresponden con las copias custodiadas por el Museo, apareciendo en ocasiones la misma fotografía pero con distinta tonalidad, ya que el autor emplea distintos pigmentos en el proceso de positivado de cada una.

194 Tomás de Acillona empleó varias cámaras a lo largo de los años. Durante la última época utiliza una réflex rígida de 6 x 9 cm, que manipulaba para utilizar placas más pequeñas. Por otro lado, el formato cuadrado del cliché, de 6 x 6, le permitía reencuadrar la imagen y optar entre una imagen vertical o una horizontal.

195 LERTXUNDI, Mikel, "Tomás de Acillona: La recuperación de un fotógrafo pictorialista", *Tomás de Acillona: Fotografías 1932-1957*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010, pp. 31-47. El catálogo también incluye un estudio de Sandy Carl King sobre el pictorialismo, "Introducción a la fotografía pictorialista en España", pp. 11-29, y la transcripción del manual escrito por Tomás de Acillona, "La estampa a la goma bicromatada", pp. 159-198.

Tomás de Acillona

Tomás de Acillona y Uría (Getxo, Bizkaia, 1893 - Biarritz, Francia, 1957) nació en el seno de una familia acaudalada, estudió derecho en la Universidad de Deusto y se dedicó principalmente a los negocios, algunos vinculados con el comercio, aunque su holgada situación económica le permitía vivir de las rentas¹⁹⁶; al igual que otros muchos hombres de su condición social, cultivó distintos campos del saber, como la botánica. De nuevo, como en los casos de Epalza y Guezala, la práctica fotográfica de Acillona se enmarca dentro del gusto por dicha afición entre las clases altas ilustradas.

Hacia 1910, el autor se inicia en la práctica de la fotografía y empieza a experimentar con distintas técnicas fotográficas de forma autodidacta, incluidos algunos *procedimientos fotográficos difíciles*¹⁹⁷, lo cual le llevó a conocer la técnica de la goma bicromatada, cuyas dificultades de ejecución le comportaron varios años de práctica hasta que pudo dominarla. No fue hasta años más tarde, en 1932, que Acillona se dedica con ahínco a la realización de copias a la goma bicromatada, técnica que predomina en su producción a partir de ese momento. Entre 1936 y 1940 el autor abandona temporalmente la fotografía, debido principalmente a las condiciones políticas y a su propio desánimo personal, en lo que también influye la dificultad para encontrar material durante el período autárquico¹⁹⁸. Es en 1945 cuando retoma con mayor diligencia la fotografía y vuelve a enviar obras a los Salones Fotográficos, pese a que todavía era difícil encontrar material y tuvo que emplear papeles y pigmentos de menor calidad que en la etapa anterior.

El pictorialismo y el ambiente agrupacionista

La obra de Tomás de Acillona se encuadra dentro de la tendencia del pictorialismo, perteneciendo a la segunda generación de fotógrafos pictorialistas españoles. En concreto, Acillona inicia su producción a la goma bicromatada durante la segunda etapa del estilo pictorialista, dentro de su desarrollo español, que abarca de 1920 a 1936. Tras la

196 Hacia 1914 compró un barco, que transformó en mercante, con el que navegó bajo las órdenes de un primo suyo.

197 Acillona hizo algunos autocromos en los años veinte, y por referencias en una carta de Andrés Isasi al autor es probable que también experimentara con el *fresson*.

198 Acillona vivía en Algorta, en una casa llamada Dilizena, donde pasaba la mayor parte del tiempo dedicado a sus aficiones, como la fotografía o la jardinería. La casa de Acillona fue embargada en octubre de 1937 y no pudo retornar a la misma hasta 1941, cuando le rebajaron la multa que le habían impuesto los nacionales, residiendo durante dicho período en Bilbao.

Guerra Civil dicho estilo resurge bajo el nombre de tardo-pictorialismo, al tiempo que el autor reanuda la práctica fotográfica, adoptando algunos aspectos característicos de esta última etapa del estilo¹⁹⁹.

Una de las características del pictorialismo es el uso de técnicas fotográficas que acercan la imagen a una estética similar a la pintura. En esta línea, la goma bicromatada, junto al procedimiento del carbón y el bromóleo, es uno de los denominados *procedimientos nobles*, cuya imagen final está compuesta por pigmentos²⁰⁰. El aspecto que ofrece es similar al de un dibujo al carboncillo, con una apariencia suave, sin fuertes contrastes, con unas líneas difusas y un ligero relieve que proporciona texturas a la copia.

La goma también era muy apreciada por los pictorialistas por las posibilidades que ofrece al autor de retocar la fotografía en positivo, sin que el negativo tenga que ser modificado, lo cual permite resaltar luces, aplicar sombras, perfilar las masas e incluso eliminar elementos de la imagen. Este control sobre el resultado final de la copia era valorado como un signo de mayor creatividad artística frente al automatismo que se le atribuía a la cámara fotográfica. Es decir, con el hecho de que la imagen fotográfica no se corresponda con una realidad directa captada por el objetivo, sino a una serie de modificaciones y retoques posteriores, se pretendía enmascarar lo que de mecanicista tiene la captura fotográfica, que la alejaba de una consideración *artística*, según los presupuestos pictorialistas. En palabras de Acillona: ... *la goma bicromatada continúa siendo el procedimiento más artístico de los conocidos*. Esta afirmación va acompañada de otras citas que respaldan su convicción sobre la idoneidad de la goma bicromatada para transmitir el gusto del autor:

*...el verdadero artista tiene en el procedimiento a la goma todas las ocasiones que quiera para intervenir modificando el carácter de la imagen y manifestando en su obra su personalidad artística.*²⁰¹

199 Se ha tomado como referencia a Carl Sandy, que considera la última etapa del pictorialismo español, de 1940 a mediados de la década de 1950, si bien el autor rechaza el término *tardo-pictorialismo*, que sí ha sido aceptado en este trabajo. Por otro lado, una parte de la historiografía fotográfica considera el tardo-pictorialismo, de forma mucho más amplia, a partir de 1920, cuando se da por terminado en la escena internacional. Por último, indicar que se pueden rastrear continuadores de esta tendencia en España hasta los años 60, más allá de los límites señalados por Carl. CARL KING, Sandy, "Introducción a la fotografía pictorialista", *Tomás de Acillona: Fotografías 1932-1957*, 2010, *op. cit.*

200 En la inmensa mayoría de técnicas fotográficas a lo largo de la historia, desde el daguerrotipo hasta el gelatinobromuro, la imagen final está compuesta por plata, proporcionando a la imagen la apariencia de contornos definidos y característicamente *fotográfica*.

201 ACILLONA, Tomás, *La estampa a la goma bicromatada*, Bilbao: 1941 (cuaderno manuscrito). Transcrito en *Tomás de Acillona: Fotografías, 1932-1957*, 2010, *op. cit.*, pp. 164 y 167. Todas las referencias

Al mismo tiempo, las distintas alteraciones e intervenciones, respecto al original, hacen que los resultados varíen de una copia a otra, sin que ninguna de ellas sea igual. Esta circunstancia imprime a cada obra un carácter de pieza única, en sintonía con la creación pictórica, siempre según las teorías estéticas pictorialistas.

Durante el período de actividad fotográfica de Tomás de Acillona, las ideas pictorialistas habían sido rebatidas por otras tendencias internacionales, que reivindicaban la creatividad de una fotografía directa que no ocultaba las características propias del medio²⁰². De 1932 a 1936, en el primer período de producción de Acillona, las nuevas formas de entender la fotografía tuvieron distinto grado de influencia en los autores españoles, siendo pocos los que las adoptaron plenamente. El nuevo lenguaje fotográfico tuvo su reflejo en el seno de las agrupaciones fotográficas, aunque en términos generales, éstas se mantuvieron fieles al pictorialismo. Por otro lado, durante la segunda etapa del estilo, dentro del ámbito español, los procedimientos pigmentarios siguieron siendo empleados por algunos de los fotógrafos más destacados, sin embargo su uso se reduce considerablemente entre la gran masa de aficionados. Hay que añadir, además, que la goma bicromatada fue, entre las *técnicas interpretativas*, la menos empleada durante dicho período.

El mismo Acillona limita cronológicamente el auge de la goma en los salones entre 1895 y 1905, fecha que podemos ampliar hasta 1910, al menos en el caso español²⁰³. El autor también confirma el práctico desconocimiento del procedimiento en los múltiples certámenes en los que participó de 1932 a 1936, pudiendo ampliar la ausencia de gomas en los posteriores a la Guerra Civil, si bien es verdad que la práctica totalidad de los salones a los que Acillona envió obra eran de carácter internacional, ámbito en el que el pictorialismo tenía menor vigencia que en España. Por ejemplo, en 1931, en el VII Salón Internacional de Fotografía de Zaragoza, la presencia de procedimientos pigmentarios

sobre afirmaciones del autor provienen de esta misma fuente.

202 En Estados Unidos podemos citar a Alfred Stieglitz, Paul Strand y el grupo f/64, mientras que en Europa fue la Nueva Objetividad la principal corriente en impulsar una visión fotográfica directa.

203 En el ámbito madrileño el uso de la goma se mantiene hasta 1912. Así mismo, en la Exposición Nacional de Valencia de 1910 se aprecia un repunte del procedimiento. CARL KING, Sandy, "El impresionismo fotográfico en España: Una historia de la estética y la técnica de la fotografía pictorialista: Capítulo III: Breve historia de los procedimientos pigmentarios en España: El procedimiento a la goma bicromatada", *Archivos de la fotografía*. Zarautz: Photomuseum Argazki Euskal Museoa, vol. IV, n.º 1, invierno-primavera 2000, pp. 49-56.

había sido minoritaria, presentándose únicamente dos gomas bicromatadas²⁰⁴.

Teniendo en cuenta que las agrupaciones fotográficas eran el medio más habitual de mantener un contacto con otros fotógrafos y la principal forma de transmisión de conocimientos, resulta relativamente excepcional que Acillona no estuviera implicado en ninguna. Pese a ello, el autor envió frecuentemente fotografías a los Salones Fotográficos, mayoritariamente al extranjero y muchos fuera de Europa (EEUU, Brasil, Argentina, India, Japón, etc.), lo cual no era muy común entre los fotógrafos españoles. Este hecho enlaza con que las principales fuentes de información de la actualidad fotográfica que consultaba Acillona fueran publicaciones extranjeras, más que las revistas fotográficas de ámbito estatal, que generalmente estaban vinculadas a las agrupaciones españolas.

Sobre las fuentes bibliográficas empleadas por Acillona, se conocen aquellos tratados que empleó para sus investigaciones sobre la goma bicromatada, entre cuyos autores cabe destacar a Rodolfo Namias, Alfred Maskell, Constante Puyo y Robert Demachy, citados en el manual que el fotógrafo algorteco escribió sobre el procedimiento²⁰⁵. Se debe observar que las principales fuentes documentales de Acillona son de finales del siglo XIX hasta la segunda década del XX, coincidiendo con el marco cronológico de mayor aceptación de la goma. Además, entre los autores se cuenta con algunos de los principales impulsores del pictorialismo. Por ejemplo, la exposición de fotografías de Alfred Maskell y George Davison, en Viena el año 1891, fue fundamental en la difusión del estilo y marca un punto de inflexión en la adopción del pictorialismo entre los aficionados. Consecuentemente, las ideas estéticas de las que bebió Acillona estuvieron mayormente extraídas de una época pasada, si bien se debe valorar que se

204 "Noticias: Catálogo del VII Salón Internacional de Fotografía de Zaragoza, 1931", *El progreso fotográfico: Revista mensual ilustrada de fotografía y cinematografía*, Barcelona, año VII, n.º 134, agosto 1931, p. 189.

205 Entre las obras citadas por Acillona: VANNI, Piero, *Il Processo di stampa fotografica positiva alla gomma bicromatata*, Milano: Il progresso fotografico, 1912. ÉMERY, Henry, *Le Procédé à la gomme bichromatée*. «Bibliothèque de la Photo-Revue. Série orange, n.º 3». Paris: Charles Mendel, [c. 1910] (la 3ª edición es de 1913). PUYO, Constante y DEMACHY, Robert, *Les procédés d'art en Photographie*. Paris: Photo club de Paris, 1906. MASKELL, Alfred y DEMACHY, Robert, *Le procédé à la gomme bichromatée ou Photo-aquarelle*. Paris: Gauthier-Villars et fils, 1898 (traducción de la publicación original en inglés de 1897). NAMIAS, Rodolfo, *Enciclopedia fotográfica: Manual práctico y recetario de fotografía*. Madrid: Casa Editorial Bailly-Baillière S.A., 1911. NAMIAS, Rodolfo, *Manual teórico-práctico de química fotográfica*. Madrid: Bailly-Baillière, 1917. RENAULT, Henri, *Photo-Gomme*. «Bibliothèque de la Photo-Revue. Série orange, n.º 8». Paris: Charles Mendel, [c. 1914]. De las publicaciones de Émery, Namias y Maskell - Demachy se desconoce la edición consultada por Acillona.

trata de fuentes *genuinas*, si se me permite la expresión.

Como ejemplo del anacronismo que suponen las principales influencias de Acillona, incluso para los fotógrafos pictorialistas, se puede citar a Robert Demachy, cuando afirma: *Quizás se nos acuse de intentar hacer desaparecer así el carácter fotográfico de la fotografía. Esa es precisamente nuestra intención*²⁰⁶. Dentro de esta misma concepción, Acillona entiende el retoque fotográfico como un paso sustancial del proceso de creación fotográfica cuando afirma:

*Rarísimo es un motivo o asunto que no los necesite. Casi todos podrán ganar algo con la supresión de algún detalle, la adición de otro, etc. A veces la modificación de una sombra cambia por completo el cuadro y le da el valor que no tenía y otras es preciso actuar suprimiendo o variando superficies muy extensas del negativo.*²⁰⁷

Con ocasión de la exposición celebrada en el Museo de Bilbao, se realizaron copias modernas de algunas de las fotografías de Acillona, que fueron publicadas en el catálogo *Tomás de Acillona: Fotografías 1932-1957* (2010). Estas revelan la imagen original del cliché y las alteraciones a las que fue sometida la copia, e ilustran a la perfección las palabras del autor, apreciándose la supresión de fondos, nubes en el cielo o elementos del negativo, así como la variación de las luces.

Volviendo a las fuentes referenciadas por el autor, Acillona recomienda para la formación estética del fotógrafo el conocimiento general de las artes y, adicionalmente, la revista vienesa *Die Galerie*, de corte pictorialista, y el libro de Armando Alfred *Arte e fotografia*²⁰⁸. También citará, en cuanto a las ideas estéticas fotográficas, a Léonard Missone, fotógrafo pictorialista belga²⁰⁹.

En cuanto a las publicaciones periódicas, no ha llegado hasta nuestros días la biblioteca completa del autor. Es probable que conociera la revista francesa *Photo Revue*, por haber sido la impulsora de algunos de los manuales con los que el autor trabajó²¹⁰. La

206 Robert Demachy, 1906, citado sin más referencias en LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg, 1999, p. 104.

207 ACILLONA, Tomás, 1941, *op. cit.*, p. 176.

208 ALBERT, Armando, *Arte e fotografia: concetti d'arte applicati alla fotografia ed i mezzi tecnici per fare dell'arte fotografica*. Milano: Il Progresso fotografico, 1920 (2ª ed.).

209 De Missone se anuncia una publicación en el n.º 1 de *Galería. Revista fotográfica de fotografía artística*.

210 Los manuales de Renault y Émery, referenciados anteriormente forman parte de una colección de la revista *Photo Revue*.

publicación que con toda seguridad fue consultada asiduamente por Acillona es la citada *Die Galerie*, en su edición alemana, que estaba dedicada específicamente a la fotografía pictorialista, como anuncia el subtítulo de la misma. En ella fue publicada a página completa la fotografía de Acillona *Día de difuntos*²¹¹. En 1935 se publica la edición española de la misma, con el título *Galería: Revista internacional de fotografía artística*, bajo la dirección de José Ortiz Echagüe, de la que Acillona será el corresponsal-colaborador de Algorta-Bilbao²¹².

Sobre la relación que mantuvieron Acillona y Ortiz-Echagüe, además de la conexión a través de la revista *Galería* y la adhesión de sus producciones al estilo pictorialista y los procedimientos pigmentarios, se sabe que intercambiaron obras, ya que se conservan tres fotografías del autor algeriano en el Fondo Fotográfico Ortiz-Echagüe de la Universidad de Navarra, y parece ser que Acillona poseyó, al menos, una obra del maestro pictorialista²¹³. También se debe aludir a que ambos fotógrafos veranearon en la misma localidad. Con los datos mencionados no se puede afirmar que existiera una estrecha amistad entre ambos fotógrafos, pero sí sería de esperar que se hubiera dado un intercambio de ideas entre ellos, así como de conocimientos técnicos en torno a la fotografía.

Más conjetural es la posibilidad de que existiera un contacto entre Acillona y Miguel de Goicoechea, pamplonés que empleó con profusión las técnicas pigmentarias hasta la década de 1940, incluyendo la goma bicromatada, y que antes de la Guerra Civil publicó obras en *Die Galerie* y *Photo-Revue*, además de ser el corresponsal en Pamplona de la misma revista *Galería*. Por tanto, cabe esperar que en algún momento Acillona y Goicoechea también entraran en contacto, aunque fuera de un modo esporádico. Más allá de estas suposiciones, no se conocen otros vínculos que Acillona hubiera podido mantener con otros fotógrafos, a parte de la estrecha relación con Isasi.

211 *Die Galerie. Monatsblätter der internationalen Kunst photographie*, noviembre de 1935, fig. 214, acompañada de un comentario: “*Jour des Morts* (fig. 214): impresión mediante goma bicromatada. Todo aquello que acentúa y subraya el contenido de la imagen está certeramente equilibrado y valorado. La oscuridad de la escena, rota solamente por la tibia luz de las velas y las manos de la anciana, denota inequívocamente su carga de desconsuelo y dolor”. Citado en LERTXUNDI, Mikel, 2010, *op. cit.*, p. 38.

212 Así aparece en el n.º 1 del 15 de enero de 1936, el único número de la revista que ha sido localizado, en la Biblioteca Nacional de España. José Ortiz Echagüe, además de ser el director de la edición española, era el corresponsal en España de la publicación original alemana.

213 Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, n.º inv. OA-001, OA-002, OA-003. Por otro lado, la familia de Acillona afirma que hubo una fotografía de Ortiz Echagüe entre las pertenencias de Acillona, aunque no ha sido localizada.

La experimentación de la goma bicromatada

Fue en 1925 cuando el músico Andrés Isasi introdujo a Acillona en la técnica de la goma bicromatada, sobre la que Acillona ya había leído pero que nunca había practicado por la dificultad que entrañaba²¹⁴. Animado por Isasi, ambos amigos investigaron en el procedimiento de la goma durante largo tiempo, haciendo multitud de pruebas con el fin de dominar la técnica y conseguir fijar las copias fotográficas²¹⁵.

Las indagaciones llevadas a cabo por ambos amigos, tenían mucho de empíricas y, como tal, se basaban en la práctica directa y en una formación completamente autodidacta, a partir de tratados de técnicas fotográficas²¹⁶. De hecho, en su tratado manuscrito, Acillona advierte que ninguno de los dos amigos habían visto directamente una goma bicromatada ajena durante dicho período de experimentación.

Hay que tener en cuenta que la goma bicromatada conlleva una gran complejidad técnica, siendo un procedimiento cuasi artesanal, para el cual no se comercializaban papeles preparados por la industria, ni los productos para el positivado, sino que era el propio fotógrafo quien tenía que realizar la mezcla de pigmentos y emulsión, a base de goma arábica y bicromato, para la sensibilización del papel. Así mismo, era también el fotógrafo quien debía de decidir sobre qué pigmentos utilizar, la solución empleada para la emulsión, los tiempos de revelado y el tipo de papel más adecuado.

El mismo Acillona explica que fue Isasi quien, en 1932, le mostró los avances a los que había llegado después de diez años de ensayos. Mediante el método que Isasi reveló a Acillona, consiguieron obtener imágenes finales de buena calidad, resolviendo, entre otras cuestiones, el correcto fijado de la imagen²¹⁷. A partir de este momento, Acillona

214 El principio de la goma bicromatada como procedimiento fotográfico, consistente en crear una imagen en positivo sobre goma arábica sensibilizada, fue descubierto por Alphonse Louis Poitevin, en 1855-1858. Fue una técnica muy popular a finales del siglo XIX en el ámbito internacional, utilizada principalmente por fotógrafos pictorialistas. Según Acillona, las primeras fotografías a la goma bicromatada fueron presentadas por M. Rouillé-Ladeveze en la exposición del Photo-Club de París en 1894. No se conoce la fecha de la introducción de la técnica en España, aunque parece ser que en la segunda mitad de 1902 empezó a tomar notoriedad entre los fotógrafos.

215 Uno de los problemas sobre la técnica que Acillona relata en su tratado es que la imagen desaparecía una vez que se había secado, lo cual se debería a que los pigmentos no se habían fijado correctamente al soporte. Durante esta primera época Acillona consiguió realizar unas 40 fotografías con este procedimiento.

216 Estos manuales abordaban la fotografía desde un punto de vista puramente técnico y eran más parecidos a un tratado de química que a los actuales manuales sobre el medio.

217 ACILLONA, Tomás, 1941, *op. cit.*, pp. 159-198.

pasó a emplear la goma bicromatada de un modo preferencial y siguió trabajando para perfeccionar el proceso.

Los resultados de las investigaciones de Acillona, que partían de las de Isasi, fueron plasmadas en un tratado sobre la goma bicromatada que el autor terminó de escribir a comienzos de 1941, y que nunca fue publicado²¹⁸. Fue Isasi quien logró dominar la técnica con una mayor precisión y dio con algunas de las claves esenciales del procedimiento. Entre estas, halla un nuevo método para la realización de la copia, en el que la parte posterior del soporte entra en contacto con el negativo, en lugar de la cara emulsionada, como se indica por regla general en los tratados²¹⁹. Acillona considera esta solución, que denomina *método B*, como la más adecuada y afirma que con esta técnica los inconvenientes de la goma se superan, permitiendo mayores variaciones tonales, una definición aceptable de los contornos y con un control preciso del positivado²²⁰. Respecto a la adecuación tonal, el autor comenta *la dificultad insuperable de obtener verdes intensos* con el método tradicional de copiado, por su poca intensidad, mientras que con el *método B* consiguió copias con verdes profundos, como en *Árboles*, n.º inv. 10/518²²¹.

Del mismo modo, Acillona habla de la irracionalidad de los procesos explicados en los tratados sobre la goma, frente a la cual establece una serie de pautas y mediciones, además de explicar con minuciosidad las cuestiones fundamentales de la técnica. En su manual incluye una tabla cromográfica, con indicaciones sobre la mezcla y cantidades de los pigmentos, según el tamaño de la copia; una tabla para las fórmulas de la emulsión, y otra tabla de equivalencias de luz, para calcular la correspondencia de los tiempos de exposición según los factores meteorológicos²²². Por otro lado, frente a las alabanzas que Acillona proclama del *método B*, también advierte que Isasi sí llegó a dominar el *método*

218 La familia del autor conserva el manuscrito original, transcrito en el catálogo que el Museo publicó de la exposición dedicada a Acillona. ACILLONA, Tomás, *ibidem*.

219 Según Carl King, este método no fue inventado por Isasi, siendo empleado también por otros fotógrafos españoles. En el caso que nos ocupa, se trataría de internegativos y no del cliché original.

220 Uno de los principales inconvenientes de la goma bicromatada es que para conseguir una densidad en las sombras con sólo una capa de recubrimiento, se debe emplear una fórmula con una alta concentración de pigmentos, que produce la eliminación de los tonos medios. La solución a este problema pasaba por hacer una impresión múltiple, lo cual reduce la definición de los contornos considerablemente.

221 ACILLONA, Tomás, 1941, *op. cit.*, p. 183.

222 Estas tablas únicamente aparecen en el manuscrito original y no fueron incluidas en la transcripción del catálogo publicado por el Museo de Bilbao. El original también incluye muestras de papeles y un dibujo para la construcción de una caja de madera para secar las pruebas.

A, de copia por contacto de la emulsión del papel con el cliché, con una precisión mucho más exacta. Desgraciadamente, el músico falleció antes de que pudiera revelar a su amigo las soluciones encontradas para el correcto uso de este sistema de copiado.

El grado de perfección al que llegó Acillona con el *método B* se aprecia en muchas de sus fotografías, en las que consigue una amplia gama tonal, con alta densidad en las sombras y luces limpias, al tiempo que consigue una notable definición en las líneas, dentro de las posibilidades que ofrece la goma bicromatada. Gracias a la calidad técnica en el proceso de copiado, las obras de Acillona ofrecen unos volúmenes escultóricos, tanto en los retratos como en los bodegones, alejados de la apariencia plana que muestran muchas gomas mal resueltas.

Con motivo del XIII Salón Internacional de Fotografía de Madrid, en 1946, José Camón Aznar alabó la calidad técnica de las *sutiles y arriesgadas* copias de Acillona: ... *esas admirables y aterciopeladas Naturalezas muertas, de Arcillona* [sic.], *con tacto y profundidad de cuadro, elaboradas a la goma bicromatada...*²²³

En última instancia, cabe decir que el proceso de la goma bicromatada permite el uso de pigmentos por zonas mediante la impresión múltiple ofreciendo la posibilidad de combinar varios colores. No obstante, Acillona no empleó esta posibilidad en sus copias, en las que utiliza una única tonalidad, conseguida a partir de la mezcla de pigmentos, ni hizo ninguna referencia a dicha posibilidad en su manual técnico. Sobre el proceso de ennegrecimiento directo, el autor empleaba un internegativo, en lugar del cliché original, que le permitía pasar de un formato 6 x 6 cm del cliché a un 30 x 40 cm, por ejemplo, en el soporte de la copia final, formato que era el preferido del autor. El internegativo se realizaba en papel, a partir de un positivo ampliado al tamaño deseado para la copia final.

La obra fotográfica de Tomás de Acillona

En términos generales, la producción fotográfica de Tomás de Acillona se adecúa a la temática y el estilo pictorialista. En su obra se conjugan elementos estéticos cercanos a la tendencia internacional de finales del siglo XIX, con otros propios de las corrientes españolas coetáneas al autor.

Durante los años previos a la Guerra Civil, Acillona se centra principalmente en retratos y escenas de corte costumbristas, y en el paisaje, como será característico del

223 CAMÓN AZNAR, José, "Fotografías de arte", *ABC*, Sevilla, 18 de octubre 1946, p. 2.

segundo período pictorialista español (1920-1936); mientras que tras la contienda también compondrá bodegones, que experimentaron un ligero aumento entre los autores del último período pictorialista. Pese a la coincidencia temática, muchas de las fotografías no están fechadas, por lo que no siempre se puede hacer una división cronológica precisa de los temas empleados por Acillona en cada época.

Los retratos de Acillona, siguiendo la tradición pictorialista, responden a la representación de tipos más que a un retrato individual de la persona. Se caracterizan por un estatismo que no deja lugar a dudas sobre la condición de modelo del retratado, que posa generalmente de perfil o en tres cuartos. En obras como *Retrato y Día de difuntos*, n.º inv. 10/151 y 10/520 [Fig. 15], las mujeres se asemejan a esculturas inertes de un arquetipo femenino, cercanas a la alegoría, incluso con atributos, siguiendo los mismos mecanismos de representación que en la pintura academicista. Como en los dos ejemplos citados, es frecuente en los retratos individuales de Acillona que el fondo de la imagen sea completamente neutro y que las figuras se ajusten a los límites de la imagen, ocupando casi la totalidad del marco. Se eliminan así las referencias al entorno, lo cual crea una sensación de atemporalidad que incide en la idea de arquetipo, recurso ampliamente utilizado en los retratos pictorialistas, especialmente entre los autores españoles.

En las escenas portuarias, como *Arreglando redes*, n.º inv. 10/517, u otras de hombres pescando con cañas, de nuevo las figuras son representadas como tipos populares. En estos casos se mantiene el fondo de la imagen, a modo de escenario, en relación con la actividad desarrollada por los personajes, que forma parte del repertorio costumbrista referido a los trabajos tradicionales. Acillona tiende a una idealización algo más abstracta que la captación de tipos, pretendidamente documental de carácter folclorista, que se da en el pictorialismo español, con José Ortiz-Echagüe a la cabeza. Sus obras son mucho más comedidas en este sentido, con puestas en escena menos efectistas que las ofrecidas por la mayoría de pictorialistas españoles, aunque sí mantienen el tono pintoresquista característico del estilo.

Las fotografías anteriores coinciden conceptualmente con otras escenas rurales de trabajos referidos a la vida del campo o, en un sentido más amplio, con personajes que se insertan en paisajes, tomando el entorno un mayor protagonismo, a veces con fondos arquitectónicos, en ambientes un tanto bucólicos. En todas ellas se alude, de un modo idílico, esos modos de vida que estaban desapareciendo. Se trata principalmente de escenas anecdóticas, que enlazan con los temas pictóricos y con el ideal de

regeneracionismo burgués, dentro del cual también se deben incluir las fotografías de arquitecturas del pasado, como claustros o portadas románicas, que también se encuentran en la producción del fotógrafo vizcaíno. No obstante, las escenas costumbristas de Acillona enlazan estéticamente con la corriente internacional de finales del siglo XIX, a medio camino entre el *naturalismo* y el *impresionismo* pictorialista, como se ve en *Au village*, n.º inv. 10/513, que recuerda indefectiblemente a *A toad in the path*. *An early spring in Norfolk*, fotografía realizada en 1988 por Peter Henry Emerson, principal impulsor del *naturalismo* pictorialista²²⁴.

La misma idealización se observa en los paisajes y marinas. Especialmente significativa es la fotografía *La Ría frente a Altos Hornos de Vizcaya*, n.º inv. 10/519 [Fig. 14], que gracias a las calidades de la goma bicromatada, nos ofrece una visión amable de lo que era un paisaje sucio y contaminado. Aun considerando lo edulcorado de la imagen, en lo que parece una negación de la sociedad moderna, no se puede dejar de señalar que en las tomas de AHV, Acillona hace una excepción en ese universo rural e idílico del resto de su producción.

Generalmente se considera que la vertiente de la fotografía pictorialista internacional que toma influencia del impresionismo pictórico, tanto estética como temáticamente, no tuvo mucha influencia en España, si bien se distinguen algunos rasgos en la obra de Acillona que enlazan con dichos aspectos *impresionistas* en su reinterpretación pictorialista²²⁵. En primer lugar, la misma imagen de *La Ría frente a Altos Hornos de Vizcaya*, con embarcaciones en primer plano y la fábrica envuelta en niebla al fondo, así como el reflejo de las barcas en el agua, remiten directamente a dicha corriente, recordando en concreto a la obra de Demachy. Ese gusto por los reflejos en el agua será común en otras obras de Acillona.

También se aprecia un interés por las condiciones atmosféricas en algunos cielos en los que las nubes toman un especial protagonismo, creando zonas de luces y sombras, mientras que en otros paisajes el autor realiza cielos con una atmósfera brumosa,

224 La diferencia entre *naturalismo* e *impresionismo* dentro de la fotografía pictorialista es difusa. Para el mismo Emerson, ambos términos eran prácticamente sinónimos.

225 La influencia del Impresionismo sobre el pictorialismo se basa, en primera instancia, en la forma de percepción investigada por los impresionistas, pero también se traspasaron temas y recursos al lenguaje fotográfico, como la atención a los reflejos, a los efectos de luces y sombras o la adopción de temas como el paisaje, si bien éstos fueron conjugados con otras influencias y estéticas, siendo las obras pictorialistas, en general, muchos más sobrias estéticamente, amén de las evidentes diferencias tonales.

distribuyendo con gran sutileza distintas densidades del pigmento, de las que se sirve para equilibrar la composición de la fotografía. Los efectos lumínicos son característicos del *impresionismo* fotográfico, incluyendo esos juegos de luces y sombras, especialmente sugestivos en los paisajes y en las tomas que hace de diversos rincones de Dilizena. Esa sensibilidad impresionista se puede distinguir igualmente en elementos de reminiscencias japonistas, que aparecen puntualmente en la obra del autor, como el detalle de una rama de un almendro en flor.

Es en los paisajes donde con mayor claridad se aprecia la influencia de Léonard Missone, a quien Acillona recomendaba en su tratado para la formación estética, especialmente en las composiciones formadas por árboles que sobresalen en altura sobre el horizonte y en las fotografías en las que los troncos de los árboles proyectan largas sombras, que se convierten en protagonistas de la imagen. Un matiz que distancia a ambos autores es que mientras Missone, a quien llamaban el *Corot de la fotografía*, tenía una influencia estética de la escuela de Barbizon, los paisajes de Acillona están más próximos estéticamente a los paisajes del romanticismo inglés, recordando especialmente a los de John Constable.



Fig. 14. Tomás de Acillona, *La Ría frente a Altos Hornos de Vizcaya*, c. 1947-1948, n.º inv. 10/519

Por otro lado, Mikel Lertxundi ha señalado las semejanzas entre los paisajes de Acillona protagonizados por árboles tomados desde perspectivas que los agranda, y el *Roble* de Fox Talbot, de aproximadamente 1842. En cualquier caso, estas fórmulas paisajísticas fueron ampliamente difundidas y se pueden encontrar en composiciones similares en la obra de varios autores, tanto extranjeros como españoles.

Frecuentemente, Acillona toma como objeto de sus fotografías el jardín de Dilizena, especialmente durante su primera época de producción. Entre estas obras se encuentran dos de las fotografías predilectas del autor y que, con mayor asiduidad, envió a salones de fotografía: *Desde mi jardín A* y *Desde mi jardín B*, n.º inv. 10/516 [Fig. 16]. Ambas son vistas exteriores y parciales, en las que destaca un elemento arquitectónico vertical que se combina con otro vegetal, un abeto, dando como resultado composiciones equilibradas, en las que la sobriedad de los elementos se complementa con un evocador juego de luces. Dentro de este grupo también encontramos vistas de flores y plantas, la otra gran afición de Acillona, que se presentan en primeros planos, en contraste con los fondos indefinidos.

El último grupo temático que Acillona abordó, cronológicamente, fue el de los bodegones, acorde con la adopción del mismo por el pictorialismo español posterior a la Guerra Civil. La neutralidad del bodegón le eximía de cualquier suspicacia ante el control por parte de la censura, al tiempo que remitía a la tradición pictórica del Barroco español, que podía entenderse como una forma de exaltación patriótica, que tanto reclamaba el Régimen. No se pretende afirmar que Acillona, ni ningún otro fotógrafo, se planteara conscientemente estas cuestiones, pero el tema del bodegón quedaba dentro de los parámetros iconográficos exigidos por la Dictadura sin necesidad de recurrir a temáticas de enaltecimiento explícitas, por lo que no es de extrañar que fuera adoptado de una forma más o menos natural por buena parte de los fotógrafos.

Los bodegones de Acillona, de esta época, tienen una estética conservadora, que remite a la tradición pictórica española, lo cual se evidencia si se comparan con alguno realizado en la etapa anterior, aunque no entraremos a detallar estas cuestiones por no existir ningún ejemplo en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sí cabe destacar la precisión técnica con la que Acillona consiguió dar a los objetos unos volúmenes rotundos y definidos, a través de los distintos matices tonales, así como el contraste de las distintas texturas matéricas.

Recapitulación

En términos generales, la obra fotográfica de Acillona es cercana al impresionismo fotográfico internacional, tanto por los recursos y la temática empleados, como por ser una *interpretación subjetiva de una realidad externa*, en palabras de Sandy Carl²²⁶. Acillona emplea la goma bicromatada como un medio para conseguir su propia interpretación de la realidad más inmediata, entendiendo la fotografía principalmente como una forma de expresión. Las composiciones de sus fotografías son serenas y de una gran delicadeza estética, y en ellas tienen una especial atención los juegos de luces y los volúmenes, que se complementan con las texturas y los suaves contornos proporcionados por la calidad de las copias, adquiriendo su producción una gran singularidad dentro del panorama pictorialista español.



Fig. 15. Tomás de Acillona, *Día de difuntos*, 1932, n.º inv. 10/520



Fig. 16. Tomás de Acillona, *Desde mi jardín B*, c. 1933, n.º inv. 10/516

226 CARL KING, Sandy, 2000, *op. cit.*, p. 87.

LA FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS ISASI

El Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva una única fotografía de Andrés Isasi, *Paisaje*, n.º inv. 10/531, que fue donada con motivo de la exposición *Tomás de Acillona. Fotografías 1932-1957*, 2010. En esta exposición también se expuso una pequeña muestra de la producción fotográfica de Isasi. La fotografía es una copia a la goma bicromatada.

Andrés Isasi Linares

Andrés Isasi Linares (Bilbao, 1890 - Getxo, Bizkaia, 1940) fue un prolífico músico, compositor de poemas sinfónicos, sinfonías y *leaders*, entre otras piezas. Aprendió a tocar el piano de forma autodidacta, completando su formación con otros músicos en Bilbao y en Alemania, donde pasó cinco años.

Al igual que Acillona, Isasi gozó de un estatus social y económico acomodado, que le permitió desentenderse de las preocupaciones monetarias y dedicarse por completo a desarrollar su creatividad y sensibilidad en distintos campos, como la música, la poesía, el dibujo y la fotografía. Acillona le describe como *sencillo, modesto, afable, amigo de los humildes. Fue hombre de exquisita sensibilidad, músico, poeta y observador incansable de la naturaleza que le eleva a Dios*²²⁷.

Como se ha mencionado, fue Isasi quien introdujo a Acillona en el proceso de la goma bicromatada y quien resolvió las dificultades para conseguir copias con intensos colores, una amplia gama tonal y unos contornos poco difuminados. El autor fue un gran amante y observador de la naturaleza, y ese mismo afán de reflexión empírica fue el que le condujo a hallar las soluciones que le permitieron establecer unas pautas concretas para el copiado a la goma.

En referencia al procedimiento de la goma, Acillona dijo: *El hombre debe emplear su inteligencia para conocer y dirigir las fuerzas naturales*²²⁸, frase inspirada en la metodología seguida por ambos amigos. Acillona reconoce en todo momento que fue Isasi quien encontró la solución del llamado *método B* para la realización de gomas,

227 ACILLONA, Tomás, 1941, *op. cit.*, p. 161.

228 ACILLONA, Tomás, 1941, *op. cit.*, p. 168.

confeccionando también las tablas referidas a las medidas y equivalencias de los pigmentos y componentes de la emulsión. Acillona también señala que las investigaciones del músico en la técnica habían continuado de forma fructífera al conseguir producir copias de buena calidad mediante el *método A*, ya descrito anteriormente. Estas últimas investigaciones de Isasi se perdieron al fallecer el músico antes de que pudiera trasmitirle sus descubrimientos a Acillona.

La obra fotográfica de Andrés Isasi fue poco numerosa, *como si presintiera su muerte me decía que todo su tiempo debía dedicarlo a su vocación, la música*, nos cuenta su compañero de afición²²⁹. Las gomas bicromatadas de Isasi son monocromas, mayoritariamente retratos, y destacan por su diversidad estilística. Entre ellos, hay dos retratos de María Luisa Reyes Amann que son interesantes en su comparación. Uno es un primer plano en el que aparece caracterizada como una gitana húngara, que nos recuerda directamente a los retratos de la precursora del pictorialismo Julia Margaret Cameron, en los que hacía disfrazarse a sus amigos y el servicio para interpretar a distintos personajes históricos o bíblicos.

Frente a este retrato, por las mismas fechas, el autor realiza otro de María Luisa en el que predominan el naturalismo y la frescura. El lenguaje directo de esta fotografía contrasta con la pretendida puesta en escena de la anterior, y rompe con la estética tradicionalmente asociada al procedimiento de la goma. Otros dos retratos que también muestran la polivalencia estilística del autor son *Hilander*, que comparte la temática costumbrista de los trabajos tradicionales, con un lenguaje próximo a la segunda etapa del pictorialismo español; mientras que en un retrato que hace de su esposa, Inés Olascoaga Amann, en el interior de su casa, vuelve a una visión moderna e intimista que combina con un dominio técnico ejemplar del contraluz.

La fotografía que conserva el Museo es un paisaje en el que Isasi parece inspirarse en la tradición pictórica de la Generación del 98, que puede remitir tanto a Ignacio Zuloaga, cuya obra seguro que conocía, como a Antonio Ortiz Echagüe, de quien probablemente también tuviera referencias y que, a su vez, estaba influenciado por el primero. Esta obra se enmarca, por tanto, en la vertiente más tradicionalista del pictorialismo español. Destaca el empleo de la luz a la izquierda de la imagen, en contraste con las sombras de la zona montañosa, y su calidad técnica, si bien en la zona de las sombras se pierde el detalle de la imagen.

229 ACILLONA, Tomás, 1941, *op. cit.*, p. 163.

Las fotografías de Isasi nos descubren a un autor versátil que experimentó no sólo en el procedimiento técnico, sino también en la adopción de distintas vertientes estéticas, reconociéndose en sus imágenes una amplia cultura visual, incluyendo específicamente la fotográfica. Por otro lado, el uso de una técnica como la goma bicromatada, propia de principios de siglo, combinada con el lenguaje fotográfico directo y moderno, con el que capta a sus retratados, demuestra una gran subjetividad por parte del autor, que respondía a su propia sensibilidad e intuición. Sin duda alguna, las obras que realizó nos demuestran el gran potencial de Andrés Isasi para la creación fotográfica que, desgraciadamente, no pudo desarrollar por falta de tiempo.

GABRIEL CUALLADÓ. *Lo que haya que decir que lo diga la foto**

El fondo fotográfico de Gabriel Cualladó del Museo de Bellas Artes de Bilbao

El Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva 17 obras que conforman el fondo Gabriel Cualladó (n.º inv. 85/204 al 85/220). El propio autor donó las piezas con motivo de la exposición *Gabriel Cualladó. Fotografías*, celebrada en el Museo de Bilbao durante los meses de junio y julio de 1985. Esta fue una de las primeras exposiciones retrospectivas del autor y su catálogo fue la primera publicación dedicada expresamente a su obra; unos meses más tarde la muestra fue acogida en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Las fotografías del fondo Gabriel Cualladó son originales del autor, siendo copias distintas a las expuestas en el Museo, y no se conoce la fecha en la que fueron positivadas.

Gabriel Cualladó

Gabriel Cualladó Candel (Massanassa, Valncia, 1925 - Madrid, 2003) fue un fotógrafo aficionado que se inició en el medio durante la primera mitad de la década de 1950, con una formación autodidacta, que fue complementada por el intercambio de conocimientos con sus compañeros de afición. Hasta mediados de los años noventa, Cualladó desarrolló una fructífera trayectoria fotográfica, pese a trabajar en una agencia de transportes y no dedicarse de forma profesional a la fotografía, con la excepción de algún encargo recibido en la última etapa de su vida.

La dictadura franquista impuso un conservadurismo en el campo artístico-cultural, que en la fotografía oficial supuso una reinterpretación del estilo pictorialista, del que se apropió el Régimen. Durante la década de 1940 la actividad en los campos creativos quedó prácticamente anulada, en un momento de postguerra en el que convergieron la depresión económica, la represión social y la falta de materiales. A lo largo de los años cincuenta, especialmente en la segunda mitad, se empieza a retomar la actividad en distintos ámbitos de la vida social y cultural. No obstante, en la fotografía, como en otros campos, la represión general, junto a la sufrida por algunos autores en activo durante la República y la interrupción de la etapa anterior, supusieron una falta de referentes y una

* Gabriel Cualladó en BERDUGO, Oscar, "Diálogo con Gabriel Cualladó", *Gabriel Cualladó: Fotografías*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento de Cultural, 1985, p. 9.

actitud de *borrón y cuenta nueva*. Esta circunstancia, unida a los condicionante socio-económicos y al autoritarismo político, comportaron un auge de las tendencias estéticas oficialistas.

En términos generales, se negó el desarrollo estilístico y expresivo que se había dado en el lenguaje fotográfico entre 1920 y 1936, perdiéndose todo el empuje que había ido adquiriendo el medio, que fue recluido en las agrupaciones, de las que había empezado a salir en la etapa anterior. La eliminación de los cauces artísticos y culturales del período republicano, junto al aislamiento y una política cultural inmovilista conllevó que las asociaciones fotográficas se convirtieran en uno de los pocos reductos donde formarse y compartir experiencias en torno a esta práctica. Asimismo, a través de las publicaciones y los concursos, las agrupaciones promovieron unas rígidas premisas estéticas, basadas en la concepción de una fotografía *artística*, en un letargo que durante la segunda mitad de los años cincuenta fue cuestionado por las nuevas generaciones de fotógrafos²³⁰. Pese al aislamiento exterior, los jóvenes fotógrafos empezaron a percibir que existían otras formas de hacer fotografía e intentaron renovar el anquilosado panorama fotográfico español.

*Después de examinar todos estos libros detenidamente comprendí que la fotografía española se había detenido en no sé qué época y que se había negado a acompañar a la Humanidad en su camino a través de los años.*²³¹

En 1956, Gabriel Cualladó ingresó en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, donde conoció a Paco Gómez y a otros jóvenes autores que conformaron un pequeño corrillo fotográfico, en el que compartían y debatían propuestas alternativas a la tendencia oficialista. Desde 1957, formó parte del grupo Afal, que fue el principal impulsor de la renovación fotográfica del momento, tanto a través de su revista homónima como de la promoción y organización de exposiciones y actividades en las que se daba cabida a las *nuevas formas de hacer fotografía*²³². Cualladó también participó en el grupo *La*

230 Se debe tener en cuenta que en España no se empleó el término fotografía pictorialista sino *fotografía artística*. La ambigüedad del término parecía dar cierta legitimidad a las fórmulas del tardo-pictorialismo frente a los nuevos lenguajes fotográficos.

231 CUALLADÓ, Gabriel, "Cómo hago mis fotografías", *Arte Fotográfico*, nº 69, septiembre 1957, pp. 736 y 760.

232 El grupo Afal, Asociación Fotográfica Almeriense, bajo la dirección de José María Artero y Carlos Pérez Siquier, se convirtió en un grupo a nivel estatal en el que confluyeron los fotógrafos que buscaban nuevas vías de modernizar el lenguaje fotográfico. Su órgano de difusión fue la revista *Afal* (1956-1963), con la que daban a conocer las nuevas propuestas de los fotógrafos españoles, así como

Palangana, en 1959, junto a Paco Gómez, Ramón Masats, Francisco Ontañón, Leonardo Cantero y Joaquín Rubio Camín, a los que posteriormente se unirían otros compañeros, y que no fue otra cosa que la continuación de aquel *corrillo* formado en la *Real*, como llamaban a la agrupación madrileña, y que se alargaba en la Cervecería Alemana u otros lugares de reunión²³³.

Una parte de la historiografía ha agrupado bajo la denominación de *Escuela de Madrid* a algunos de estos fotógrafos del entorno de la RSF de Madrid que, desde finales de los años cincuenta y durante los sesenta, compartieron experiencias en la búsqueda de abrir nuevas vías expresivas para la fotografía. El término fue acuñado por Josep Maria Casademont en 1961²³⁴; no obstante el crítico no argumentó la adecuación y validez del mismo hasta los años ochenta, cuando ya se había extendido su uso, a pesar de que los fotógrafos afectados negaban su existencia²³⁵. Sin entrar a valorar más detalles sobre esta cuestión, ya que no es el objeto de esta investigación, se eludirá considerar la existencia de dicha *Escuela* en este análisis.

Los fotógrafos madrileños nunca formaron un grupo cerrado, homogéneo o con una coherencia de ideas estéticas en un sentido doctrinal; sin embargo, sí mantuvieron un estrecha relación, compartiendo charlas, ideas y excursiones fotográficas por los pueblos de los alrededores de Madrid. Al mismo tiempo, reivindicaron la individualidad de la obra de cada uno, así como la importancia de una visión personal y subjetiva de la fotografía.

Por su parte, Cualladó fue uno de los fotógrafos más activos en el panorama estatal

algunas de las tendencias internacionales a través de artículos dedicados a exposiciones y publicaciones, y mediante la colaboración de autores extranjeros. La revista estaba enfocada a cuestiones estéticas y teóricas, en contraposición a la línea seguida por las revistas de la época, que abordaban, principalmente, asuntos técnicos.

233 *La Palangana*, como tal, no funcionó como un grupo con iniciativas propias ni como ente organizador de actividades. Sí se presentaron de forma conjunta a algún certamen, como en el II Salón Internacional de Tarrasa, de 1963, organizado por el Grupo Fotográfico del Casino del Comercio. Otros fotógrafos que se incorporarán al grupo son Fernando Gordillo, Gerardo Vielba y Juan Dolcet, al tiempo que se va perdiendo la denominación de *La Palangana*.

234 CORRESPONSAL EN BARCELONA (CASADEMONT, Josep Maria), “La actualidad fotográfica en Barcelona. El VIII Trofeo Luis Navarro y el IX Aplec de Societats Catalanes en Seo de Urgel”, *Arte Fotográfico*, n.º 115, julio 1961, pp. 583-585.

235 CASADEMONT, Josep Maria., “Escuela de Madrid, un análisis frustrado”, *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950/1975*. Madrid: Ministerio de Cultura, MEAC, 1988, pp. 49-59. El título de dicha exposición fue aceptado a *regañadientes* por los fotógrafos, por una cuestión práctica, sin que conllevara una conciencia de pertenencia a un grupo. Cabe señalar que la obra de Cualladó es la que más se adecúa a las características esgrimidas por Casademont como *propias* de la *Escuela de Madrid*, aunque no la definen.

de los años sesenta y parte de los setenta, tanto en lo referido a su producción fotográfica como por su participación en actividades de difusión, gestión, formación y coleccionismo fotográfico.

Entre las exposiciones de Gabriel Cualladó cabe destacar la conjunta con Paco Gómez, Rafael Romero y José Aguilar, en la Sala Abril en 1957. Para los autores, la exposición supuso un logro al ver reconocida su obra fuera de los reductos *agrupacionistas*, y enmarcarse dentro de ámbitos culturales y artísticos más amplios a lo puramente fotográfico, lo cual no era común en España, y en concreto hacia las nuevas expresiones fotográficas, que no terminaban de ser *aprobadas* desde las asociaciones.

En octubre de 1958, Cualladó y Gómez expusieron en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, formando un tándem que era el resultado de una estrecha relación en torno a la fotografía y una amistad personal que perduró a lo largo de los años. La pareja de fotógrafos repitió la experiencia de exponer conjuntamente en varias ocasiones, como en enero de 1960, en la Galería Darro, en un ámbito propiamente artístico, donde exponían habitualmente algunos de los autores abstractos, como Manolo Millares o Fernando Zóbel. La muestra fue presentada por el pintor y poeta Francisco Moreno Galván, y contó con las críticas de profesionales de ámbitos ajenos al fotográfico, como la arquitectura y la pintura²³⁶. Un aspecto novedoso para la época fue el montaje expositivo, con una distribución desigual de las obras, que creaba tensiones e interconexiones entre las fotografías. Éstas habían sido ampliadas en distintos tamaños, según las *necesidades* de cada una de las imágenes, algo que chocaba con la uniformidad expositiva tradicional²³⁷. Además, las obras se expusieron entre mobiliario de tipo racionalista, encuadrando la fotografía en un contexto de la vida cotidiana, en relación con la idea de integración de las artes y con una concepción funcional del medio fotográfico dentro de la sociedad. El éxito de la muestra lo explica Gómez en una carta a José María Artero, director de Afal:

236 Las críticas fueron escritas por Rubio Camín, pintor del círculo de Cualladó y Gómez, y por el arquitecto Carlos de Miguel, director de la revista *Arquitectura*, en la que Gómez colaboraba.

237 Este concepto expositivo seguía la estela de las ideas que se estaban desarrollando en Europa y Estados Unidos desde mediados de siglo y cuya máxima expresión fue la exposición *The Family of Man*, celebrada en el MOMA de Nueva York, en 1955, y que itineró por varios países. El catálogo estaba incluido en la colección de Cualladó, siendo su *libro de cabecera*. También siguen esta estela, con imágenes de mayor tamaño, las dos exposiciones conjuntas de Ricard Terré, Xavier Miserach y Ramón Masats, en la sede de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, en 1957, y en la Sala Aixelà, en 1959.

*...arquitectos, pintores, escultores y artistas en general, completamente ajenos a la fotografía y que les sorprendió. [...] Todo esto está muy bien, y es muy satisfactorio para nosotros, pero nuestra verdadera alegría, no es por nosotros, no, es por haber logrado que fotografías sean colgadas en una sala de verdadera categoría donde hasta ahora se colgaban pinturas, esculturas, cerámicas y otras cosas. [...] Creemos, sinceramente, que hicimos por la fotografía, dentro y fuera de su ambiente, más de lo que nadie ha hecho en Madrid y que hemos dejado una puerta abierta para poder entrar en lo sucesivo.*²³⁸

Es significativo el entusiasmo mostrado en este comentario, que revela el grado de aislamiento que sufría la fotografía. El acierto de la exposición viene dada, no sólo por la calidad de las fotografías de cada autor por separado, sino también, por la combinación y el diálogo que se establece entre la producción de ambos. Cada uno se centraba en temas distintos, pero desde una perspectiva similar: mientras que Cualladó fotografía a las personas, Gómez *recoge* los espacios y los objetos que las rodean.

El cierre de la muestra fue pospuesto debido al éxito de público, y posteriormente se hizo una itinerancia en la galería Teka de Bilbao, el Foto-Club de Valencia y la Sala Aixelà de Barcelona. Tras esta muestra, Cualladó y Gómez no volvieron a exponer hasta 1974 en la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa, en San Sebastián, donde los dos fotógrafos volvieron a mostrar su obra cuatro años más tarde; la última muestra en la que colaboran como tándem fotográfico fue en 1979, en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, bajo el título *Fotografías recientes*.

Cualladó también formó parte de varias exposiciones colectivas, principalmente como miembro del grupo Afal, entre las que cabe destacar las celebradas en otros países. Afal jugó un papel fundamental como enlace de los fotógrafos españoles con el extranjero: estableció relaciones con distintos grupos fotográficos internacionales, participó en muestras en otros países y sirvió de órgano de difusión en ambas direcciones, tanto de los fotógrafos *afaleros* en el extranjero como de los autores extranjeros en España. Afal se presentó como grupo, por vez primera, en abril de 1958, en el *Salón Internacional de Fotografía Albert I de Charleroi*, en Bélgica, al que fueron invitados como representantes de la fotografía española y expusieron bajo el título *Joven Fotografía Española (Grupo Afal)*. En el mismo año, Afal fue invitada a exponer en la II

238 Paco Gómez en carta a José María Artero, 2 de febrero 1960. Transcrita en TERRÉ, Laura, *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956/1963*. Sevilla: Photovisión, 2006, pp. 198-199.

Bienal Internacional de la Fotografía de Pescara, organizada por la revista *Camera*, en la que participó con la muestra *Fotógrafos de nueva generación*, por invitación de los organizadores²³⁹. Los fotógrafos españoles volvieron a estar presentes en la tercera edición de la *Bienal de Pescara*, esta vez de forma individual, entre ellos Cualladó, Gómez y Masats.

En diciembre de 1959 se llevó a cabo la exposición organizada conjuntamente por Afal y el grupo francés Les 30x40, como culminación de las relaciones que venían manteniendo. La exposición fue presentada en la Biblioteca de la Embajada Española de París. Entre las fotografías con las que participó Cualladó estaban *Autorretrato con camiseta*, n.º inv. 85/204 [Fig. 17], y *Vieja en la estación*, n.º inv. 85/206²⁴⁰.

En 1962, el Comisariado de Turismo Francés invitó a 11 fotógrafos españoles, entre ellos a Cualladó, a pasar una estancia de ocho días en París con el fin de hacer una serie de fotografías que ofrecieran una visión subjetiva y nueva de la capital²⁴¹. Las fotografías resultantes fueron expuestas en la Sala Aixelà de Barcelona y en la Galería Biosca de Madrid²⁴². Ese mismo año Cualladó fue invitado a exponer por el Circolo la Góndola a la *5ª Mostra Internazionale Circolo di Fotografia*, de Venecia, y por Museum Fodor de Ámsterdam, que le concede la medalla de oro de la institución. Su obra también será seleccionada para la *First World Photography Exhibition*, comisariada por Karl Pawek por iniciativa de la revista *Stern*, y en 1966, su obra se incluye en la exposición *Interpress-Foto* de Moscú.

Durante la primera mitad de los años sesenta, Cualladó deja de presentarse a los salones de fotografía, al igual que hicieron muchos compañeros del entorno de Afal. Esta actitud se debió principalmente al desacuerdo con los mecanismos de los concursos y por el surgimiento de una nueva tendencia *salonista*, en la que se seguían una serie de pautas para la creación de *fotografías modernas*, que desvirtuaba la renovación a la que Cualladó aspiraba. Del mismo modo, la participación de Cualladó en exposiciones, en

239 La misma exposición fue presentada poco después en Milán, en la Galería de Arte Moderno.

240 Los fotógrafos madrileños escogieron en asamblea las obras enviadas para la exposición, de entre quince que proponía cada uno de los convocados.

241 Los otros autores que participaron fueron: Andrés Basté, Leonardo Cantero, Joan Colom, Joan Cubaró, Eugeni Forcano, Paco Gómez, Ramón Masats, Xavier Miserachs, Oriol Maspons y Francisco Ontañón.

242 *11 fotógrafos españoles a París: Aixelà, Barcelona, del 6 al 18 de noviembre*. [Folleto]. [Barcelona: Sala Aixelà, 1962]. *11 fotógrafos españoles a París: Galería de Arte Biosca, del 10 al 31 de diciembre*. [Folleto]. [Madrid: Galería Biosca, 1962].

general, se redujo, siendo la desaparición de Afal un factor que seguramente influyó en esta decisión. No obstante, como se verá más adelante, nunca dejó de hacer fotografías y aportaciones en la organización de actividades vinculadas a la misma.

La reaparición del autor en el ámbito expositivo se da a mediados de la década de 1970, de la mano de Paco Gómez, como se ha dicho, y en solitario en 1981, cuando presenta la serie *El Rastro*, en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Su vuelta a las salas de exhibiciones tuvo que ver, sin duda, con el nuevo panorama cultural, en el que una nueva generación de fotógrafos, la siguiente a Cualladó, estaba llevando a cabo una revitalización de la escena fotográfica española y reivindicó, entre otras cosas, la recuperación historiográfica, incluyendo a aquellos autores de la generación inmediatamente anterior. En este marco, Cualladó participa en Les Rencontres Internationales de la photographie d'Arles, en 1978, de la mano de la revista *Nueva Lente*, que presenta la Escuela de Madrid como grupo. También le dedican una muestra antológica en el desaparecido Centre Internacional de Fotografia y en la Galería Spectrum Canon de Barcelona, dentro de la primera edición de la *Primavera Fotogràfica a Barcelona*, en 1982. A partir de estas fechas su obra fue difundida en varias exhibiciones, en algunos de los principales centros museísticos españoles y formó parte de varias muestras colectivas de proyección internacional. La última gran exposición antológica que se le ha dedicado ha sido en 2018, bajo el título *Cualladó esencial*²⁴³.

Cualladó ganó numerosos premios en concursos fotográficos a lo largo de su trayectoria, tanto a nivel nacional como internacional. Entre ellos, destacan por su relevancia el Trofeo Luis Navarro de fotografía moderna, en 1961, que fue uno de los premios creados a finales de los años cincuenta con el objetivo de reconocer a la *nueva* fotografía. En 1992, le conceden el premio ICI de fotografía europea (*ICI Photography Award*), por el National Media Museum de Inglaterra. El Ministerio de Cultura Español le otorga el Premio Nacional de Fotografía, en su primera edición de 1994. En 1998 recibe la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y en 2002, el Premio Alfons Roig de la Diputación de Valencia.

En lo relativo a la implicación de Cualladó en la gestión de órganos o actividades, además de hacer de jurado en numerosos concursos fotográficos, formó parte de la Junta

243 *Cualladó esencial*. Gabriel Cualladó, fotógrafo (1925-2003), Canal Isabel II, Madrid, 17 de febrero-29 de abril 2018. Con motivo de la exposición se realizó el vídeo: *El camino*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2018. [06/04/18]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nmRFzz3qQEE>

Directiva de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, a partir de 1960. Junto a algunos de sus compañeros de la *Real*, organizó y llevó a cabo varias experiencias destinadas a la promoción de la fotografía. Entre ellas sobresale la creación de los *Salones de Fotografía Actual* de la Real Sociedad Fotográfica, a principios de la década de 1960, con los que intentaban estimular nuevos lenguajes fotográficos²⁴⁴.

También impulsó el Aula Fotográfica del Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, en 1964. Durante la segunda mitad de la década de 1960, junto a compañeros de la agrupación madrileña, contribuye a la formación de grupos fotográficos en los Colegios Mayores Universitarios; se hicieron concursos en las facultades y escuelas técnicas con un nuevo enfoque que comportaba intensos debates sobre estética fotográfica. En este contexto, también se realizaron cursillos de orientación técnica, ciclos de conferencias, seminarios, proyecciones, exposiciones, etcétera, que rompieron con el *monopolio* de las agrupaciones y abrían la fotografía a nuevos ámbitos; a éstos acudieron algunos de los fotógrafos más destacados de las nuevas generaciones, como Pablo Pérez Mínguez y Cristina García Rodero²⁴⁵.

A lo largo de su dilatada trayectoria, Cualladó también participó con diferentes revistas especializadas, destacando los artículos en los que daba a conocer las publicaciones extranjeras más sobresalientes de su colección bibliográfica. Además de con *Afa*, Cualladó colaboró puntualmente con *Arte Fotográfico*, y formó parte del grupo de fotógrafos que hizo la selección para el n.º 200, en 1968, en el que se publicó un especial a modo de anuario fotográfico. Asimismo, fue miembro del consejo de redacción del *Boletín de la Real Sociedad Fotográfica*, en 1973, y de la revista no venal *Cuadernos de Fotografía*, de 1972 a 1974, bajo la dirección de Fernando Gordillo, con la sección *Libros para mirar*.

Por último, hay que mencionar la actividad de Cualladó como coleccionista de fotografías, que fue adquiriendo a lo largo de los años, a veces mediante intercambios, y

244 En 1960 apareció el I Salón de Paisaje en su interpretación actual, también celebrado al año siguiente. En 1962 pasa a denominarse Salón de Fotografía Actual, que se centra en un tema cada año: *Autorretrato, Reportaje, La mujer, La vida del hombre y La familia*.

245 CUALLADÓ, Gabriel, "Consideraciones sobre el panorama de la fotografía amateur española comparada con los salones internacionales organizados por las sociedades fotográficas", *Imagen y Sonido*, n.º 65, noviembre 1968, pp. 2-6 (aparecido originalmente en *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara*). Entre los compañeros de Cualladó implicados en estas actividades también estaban Leonardo Cantero, Juan Dolcet, Fernando Gordillo, Paco Gómez y Gerardo Vielba, entre otros.

llegó a formar una de las colecciones de obra fotográfica más completas del Estado, con casi 700 piezas. También su biblioteca de publicaciones especializadas fue ingente, con más de 3000 títulos, que en parte pudo comprar gracias a su trabajo en una agencia de transportes. Las adquisiciones editoriales de Cualladó eran frecuentemente el tema de las tertulias del grupo de fotógrafos madrileños, y en los primeros tiempos, fueron una de las principales fuentes para conocer las tendencias que se estaban dando fuera de nuestras fronteras, y, por tanto, un instrumento fundamental para el aprendizaje visual de estos autores²⁴⁶.

Sobre la vanguardia de la intranquilidad fotográfica de Madrid*

Aunque la producción fotográfica de Cualladó se prolonga hasta la década de 1990, su lenguaje fotográfico había llegado a su madurez y estaba relativamente definido a finales de los años cincuenta. De hecho, algunas de las fotografías que han prevalecido en todas las selecciones de su producción son de este primer período, como *Niña*, *Anuario AFAL*, n.º inv. 85/205, o *Autorretrato con camiseta*, n.º inv. 85/204 [Fig. 17].

Ya se han hecho algunas alusiones al contexto de esta primera época, a las que se sumarán ahora algunas consideraciones referentes a las influencias y las cuestiones estéticas que determinan la práctica fotográfica del autor. Estas son cercanas al ideario de los fotógrafos *afaleros* y del círculo más inmediato de Cualladó, es decir, los fotógrafos de la agrupación madrileña que convergieron en torno a la renovación fotográfica.

La fotografía española, durante los años cincuenta y sesenta, experimentó un resurgimiento de la mano de algunos fotógrafos, tanto profesionales como aficionados, que se percataron de la capacidad creativa del medio y trataron de cambiar el concepto que, por aquel entonces, se tenía de la fotografía. Los jóvenes fotógrafos se opusieron al estatismo reinante en las agrupaciones y a las imágenes artificiosas que predominaban entre sus socios. Las premisas de la renovación fotográfica partían de la reivindicación del uso de un lenguaje propiamente fotográfico, fuera de los convencionalismos académicos, puesto al servicio de una expresión creativa personal. En términos generales, se aspiraba a una fotografía más libre y más honda, así como a nuevas formas de promoción y difusión del medio.

246 Parte de su colección bibliográfica y fotográfica fue donada al IVAM y fue objeto de la exposición *Imatges escollides. La col·lecció Gabriel Cualladó*, celebrada en el IVAM, en 1993.

* ONTAÑÓN, F., "Gómez, Cualladó, Darro", *Afal*, nº 23, abril-mayo 1960, [s.p.].

Todos los fotógrafos partieron de las asociaciones fotográficas. Pero, mientras que muchos de los autores barceloneses acabaron por desvincularse del *agrupacionismo*, la mayoría de los madrileños quisieron alterar las bases sobre las que se asentaba la asociación, sin renunciar ni dejar de colaborar con ella,²⁴⁷. Lo que pretendían era transformar la institución y convertirla en una plataforma activa que, mediante una actualización constante en sus actividades e intercambios de distinta índole, diera la oportunidad a los fotógrafos de tener una oferta formativa completa. Sus reivindicaciones implicaban también una mayor libertad de expresión y experimentación, que generalmente eran coartadas por las imposiciones de una visión canónica.

Un punto de inflexión para Cualladó y sus compañeros fue la llegada de Masats a Madrid, con su reportaje sobre los Sanfermines, que llevaba a modo de carta de presentación y que impactó notablemente al resto de fotógrafos²⁴⁸. *Los Sanfermines* de Masats planteaba una serie de novedades, como el simple hecho de que se tratara de un reportaje fotográfico, entendido como obra creativa, con unas preocupaciones estéticas. Las imágenes contradecían las bases del tardo-pictorialismo, tanto en su temática como en el empleo de un lenguaje expresivo, que se superponía a la corrección técnica. Masats presentaba una propuesta con preocupaciones de carácter *artístico* que se proyectaban a una finalidad profesional. Abarcaba, pues, dos ámbitos que eran entendidos como opuestos desde el *agrupacionismo*: el creativo y el profesional.

Entre las publicaciones extranjeras que guiaron a la nueva fotografía española, Cualladó adquiría anuarios de fotografía como el *Popular Photography*, y seguía con asiduidad revistas como *Life*, *Vogue*, *Harpers Bazar*, *Jardín des Modes*, *Vanity Fair* y *Look*, a través de las cuales conoció a algunos de los fotógrafos que fueron sus referentes como Irving Penn, Richard Avedon, Hiro (Yasuhiro Wakabayashi) y a los fotorreporteros de la Agencia Magnum, como Henri Cartier-Bresson o Eugene Smith. Su formación visual la completó con los libros de fotografía y catálogos que traía del extranjero, entre los que cabe mencionar los volúmenes de William Klein, que fue uno de los autores que más impactó a los jóvenes fotógrafos españoles por el modo expresivo con el que utilizaba las

247 Barcelona fue otro de los focos de la renovación fotográfica, junto a Almería y Madrid. Mientras que los madrileños se mantuvieron en su mayoría como aficionados en el seno de las agrupaciones, los fotógrafos barceloneses tendieron a profesionalizarse, lo que, probablemente, influyó en su desvinculación de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya.

248 El reportaje sería ampliado con los años y editado en forma de libro en 1962 por Espasa-Calpe, bajo el mismo título y con un comentario literario de Rafael García Serrano.

*incorrecciones técnicas*²⁴⁹. Sin embargo, este modo de proceder apenas se distingue en la obra de Cualladó, quien admitió que sus principales influencias fotográficas procedían de la obra de August Sander, Edward Weston, Irving Penn y Eugene Smith.

Una publicación clave para los jóvenes fotógrafos de la época fue el catálogo de la muestra *The Family of Man*, celebrada en el MOMA de Nueva York, en 1955, y comisariada por Edward Steichen. En ella participaron algunos de los fotógrafos más destacados del momento, con obras agrupadas temáticamente en torno a las etapas y procesos vitales de la vida del ser humano, como el nacimiento, la niñez, el amor o la muerte. Además de la ya mencionada concepción expositiva, aplicada en la muestra de la Galería Darro, en la obra de Cualladó tuvo una repercusión fundamental la idea de serie con principio y fin, dentro de una misma línea narrativa, con la que se estructuraba la muestra. El autor aplicó este concepto en su obra personal, así como en las bases de los *Salones de Fotografía Actual*. Frente a las obras sueltas, que podían responder al azar más que a la elección del fotógrafo, la idea de reportaje documental certificaba la intención del autor. Al margen de estas suspicacias, levantadas a tenor de los premios de los concursos, el reportaje fotográfico contradecía la idea de obra única y las referencias al cuadro pictorialista, además de poner en relación a la fotografía con una práctica funcional, más o menos cotidiana, alejada de las connotaciones artísticas conservadoras. Asimismo, buena parte de los fotógrafos internacionales, en la línea de una fotografía humanista, trabajaban a partir de este concepto de serie.

La llamada fotografía humanista fue, en parte, una respuesta iconográfica a la aflicción de la sociedad ante los conflictos bélicos de mediados de siglo. Se trataba de centrar la atención en la vida diaria de las personas a través de una mirada sensible hacia la condición del ser humano, en un sentido genérico y particular, al mismo tiempo, y cuya máxima expresión fue la citada exposición *The Family of Man*.

*Le mot qui résume l'attitude profonde des photographes [...] s'est l'amour. Amour de leur métier, amour surtout de l'homme, mais les deux ne font qu'un. Dans un enthousiasme qui ne se dément pas jusqu'à leur dernier jour, ils veulent témoigner à la face du monde qu'au-delà du drame de la condition humaine, la vie vaut la peine d'être "vécue quand même".*²⁵⁰

249 KLEIN, William, *Life is good & good for you in New York*. [Geneve: Roto-Sadag, 1956]. KLEIN, William, *Moskow*. New York: Crown Publishers, [c. 1964]. KLEIN, William, *Tokyo*. New York: Crown Publishers [c. 1964]. KLEIN, William, *Rome: the city and its people*. New York: Viking Press, [1960].

Estas palabras bien podrían aplicarse a Cualladó. Otros puntos de conexión entre el autor y la fotografía humanista es la presentación de las personas en un contexto cotidiano, la reivindicación de su condición de fotógrafo *amateur* y la consideración de que la fotografía no necesitaba ser explicitada con textos o títulos evocadores, que en Cualladó se suelen limitar al nombre del retratado o al título de la serie.

Hay que destacar a Eugene Smith como uno de los fotógrafos que más hondamente influyó en Cualladó²⁵¹. Smith realizó un reporterismo documental de carácter humanista, desde un compromiso social y moral²⁵². En su obra, la poesía visual está en perfecta sintonía con el sentido de inmediatez de sus tomas, aunque dicha inmediatez no siempre se diera en la realidad. Como *signo* de su admiración por Smith, Cualladó adoptó el término *ensayo* para sus series fotográficas, también empleado por el fotógrafo estadounidense, si bien el compromiso ético del estadounidense no se reflejará en la obra del madrileño²⁵³.

Entre los reportajes de Eugene Smith destaca *Spanish Village*, realizado en la localidad de Deleitosa, en Cáceres, en 1950, que provocó el rechazo de las autoridades españolas y la admiración de los fotógrafos *afaleros*²⁵⁴. Es importante advertir la diferencia

250 "La palabra que resume la actitud profunda de los fotógrafos [...] es el amor. Amor por su oficio, y amor sobre todo por el hombre, pero los dos no hacen sino uno. En un entusiasmo que no cesa hasta su último día, ellos quieren testimoniar cara al mundo que más allá del drama de la condición humana, la vida vale la pena "vivirla a pesar de todo" (traducción de Paula Barceló Gisbert). THÉZY, Marie de, *La photographie humaniste: 1930-1960 Histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992, p. 17. El entrecomillado es de SONTTHONNAX, Paul, "Brassaï" *Photo Monde*, n.º 28, septiembre 1953, p. 33.

251 En diversas ocasiones se ha puesto en relación la fotografía de Cualladó con la del fotógrafo Robert Frank, cuyo libro *Les Américains*, también fue un referente para los fotógrafos españoles, aunque Cualladó negó dicha vinculación. Sobre el fotógrafo: FRANK, Robert, *Les Américains*. Paris: Robert Delpire, 1958 (un año más tarde fue publicado en Estado Unidos).

252 Tanto en este capítulo como en los venideros, el término documental hace referencia, mayoritariamente, a una concepción utópica del reportaje documental, con un claro referente en el proyecto de *Farm Security Administration* (1935-1937) y en la Photo League de Nueva York (1936-1951). La fotografía adopta una conciencia social. Los temas eran tratados desde la cotidianidad del individuo y una dimensión humana, en contraposición a los grandes acontecimientos, así como desde la subjetividad personal del autor, que interpreta la realidad con el afán de combatir las desigualdades. La misma obra de Eugene Smith es un buen ejemplo. Esta concepción de fotografía documental corre en paralelo con la idea de fotografía humanista, fundiéndose en un mismo concepto frecuentemente. CASAJÚS QUIRÓS, Concha, "Documentalismo y fotoperiodismo", *Arte y fotografía*. Madrid: Editorial Universitas, S.A., D.L. 1998, pp. 125-128.

253 *Creo que esa expresión [ensayo] abarca algo más que el simple reportaje y expresa una intención de profundizar y de sugerir mayor número de cosas y de mostrar elementos no perceptibles en un trabajo más superficial*. Cualladó en BERDUGO, Oscar, 1985, *op. cit.*, p. 8.

254 Eugene Smith se encontró con la oposición de las autoridades y tuvo que salir de España debido a la presión de la Guardia Civil. SMITH, W. Eugene, "Spanish Village: It Lives in Ancient Poverty and Faith",

entre el *Spanish Village* de Eugene Smith y las fotografías de los autores españoles, que no estriba únicamente en el lenguaje fotográfico, sino también en la interrelación que establece el fotógrafo con la realidad captada y en la forma de aprehenderla. Smith trabajaba con ideas preconcebidas, con una clara intencionalidad de retratar la miseria como forma de denuncia política. Por su parte, los fotógrafos cercanos a Cualladó captan la sociedad sin pretender transmitir una idea concreta sobre la misma, aunque la dimensión social de sus fotografías es innegable. Sus obras se erigen como testimonio de su tiempo; la diferencia estriba en que están hechas desde dentro, sin que exista una distancia con esa sociedad deprimida de la que forman parte.

Pese a la sensación de inmediatez de *Spanish Village*, en realidad se trata de escenas milimétricamente orquestadas por el fotógrafo, algo que probablemente Cualladó desconocía²⁵⁵. Por el contrario, el autor madrileño defendía la sinceridad en el acto fotográfico; en sus fotografías, los sujetos se enfrentan a la cámara frontalmente, y el fotógrafo busca la complicidad del retratado sin disturbarlo: *No intervengo en la actitud de los sujetos que fotografío. Es más bien al revés: es la actitud de ellos lo que me da la clave de si la imagen me interesa o no*²⁵⁶.

Se ha calificado frecuentemente la fotografía de Cualladó y de algunos de sus compañeros como *documental*; frente al empleo de este término, algunos historiadores, como Francisco González, se han opuesto a esta consideración por no existir en el ánimo de Cualladó la finalidad de documentar un hecho o proceso concreto.

*Su obra no trata de documentar realidad alguna, pues no creo que participe de una voluntad de registrar metódicamente ninguna historia, ni época, ni situación concreta, se asemeja más a un diario íntimo en el que se desgranar acontecimientos cotidianos...*²⁵⁷

Life, 09 de abril 1951. Posteriormente fue reeditado en varias ocasiones por *Life* con algunas variaciones.

255 Smith fue aficionado al arte dramático del que adoptó elementos para sus puestas en escenas fotográficas. Sobre el documental *Spanish Village* ver SUSPERREGUI, José Manuel, "La aldea española", *Sombras de la fotografía: Los enigmas desvelados de Nicolasa Ugartemendia, Muerte de un miliciano, La aldea española, El Lute*. [Leioa]: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial = Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitaipen Zerbitzua, D.L. 2009, pp. 113-155.

256 Cualladó en BERDUGO, Oscar, 1985, *op. cit.*, p. 8.

257 GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco, "Retrato de familia", *Gabriel Cualladó: Fotografías*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 1995, pp. 15 y 16.

La fotografía de Cualladó no deja de ser un registro de la sociedad, a pesar de que pueda no existir un planteamiento estrictamente documental, con un objetivo concreto. De hecho, se le ha comparado en alguna ocasión con August Sander, sobre lo que el propio Cualladó diferenció entre el carácter antropológico del alemán, que se apoya en los elementos superficiales, y su fotografía, que se acerca más a un documento de la esencia e incluso del ánimo de una parte de la sociedad española. La intangibilidad de este registro le desprende parcialmente de su carácter de documento, manifestándose más como un sincero y discreto testimonio de su tiempo.

Otra de las etiquetas que le han adjudicado a la fotografía de los jóvenes españoles de la época es la de *neorrealistas*, que también fue negada por los propios fotógrafos:

*Yo creo que nuestras imágenes y las mías concretamente, tienen un aspecto social y documental inevitable por múltiples motivos: el ambiente, la época, etc. Sin embargo, no contienen los elementos del neorrealismo*²⁵⁸.

Por otro lado, la precisión técnica era la principal cuestión a la que se atendía desde la fotografía oficialista y fue una de las máximas contra las que se revelaron los jóvenes fotógrafos. Sin dejar de admirar la calidad técnica, se ciñeron a ella desde unos postulados muchos menos encorsetados que los planteados desde las agrupaciones, empleándose como medio para alcanzar las imágenes deseadas y no como un fin en sí misma. El control técnico permitió a Cualladó emplear desenfokes y el movimiento de los personajes, como un recurso fotográfico, cuando lo consideró conveniente; o conseguir imágenes contrastadas con precisión y sin perder detalles en la imagen, como en *Niña*, *Anuario AFAL*, n.º inv. 85/205. En cualquier caso, la técnica siempre fue empleada como una herramienta. En contraposición a las sistemáticas manipulaciones del negativo y de la copia que se elogiaban desde la tendencia hegemónica *salonista*, los jóvenes fotógrafos apostaban por no alterar la imagen del negativo, no reencuadrarlo ni hacer retoques que varíen la toma original, en lo que se ha denominado purismo fotográfico. Cualladó procuraba emplear el negativo entero siempre que pudiera: *creo que la imagen se compone en el momento del disparo*; aunque en ocasiones fue *inevitable* recurrir al recorte, como en el *Ensayo sobre El Rastro*, n.º inv. 85/216, 85/217, 85/218 y 85/220²⁵⁹. El autor únicamente interviene en el proceso de positivado para acentuar sombras o

²⁵⁸ Se debe observar que en este testimonio, Cualladó sí emplea el término documental, en contradicción, con la negación comentada inmediatamente antes. Gabriel Cualladó en BERDUGO, Oscar, 1985, *op. cit.*, p. 6.

contrastes, que es un rasgo común en sus copias²⁶⁰. Cualladó trabajaba de una forma instintiva en el momento de la toma y de un modo más racional a la hora de seleccionar las imágenes.

La obra fotográfica de Cualladó

La fotografía de Cualladó es humanista en dos sentidos, por un lado en cuanto a la atención que presta a la figura humana, que será la absoluta protagonista de sus imágenes, abundando los retratos de amigos y familiares. Por otro lado, en cuanto a que sus fotografías, consiguen aprehender la sensibilidad del género humano con una gran sencillez; en ellas lo particular aspira a trascender a un mensaje universal. Cualladó habla de extraer la poética de *la vida misma* y vincula su manera de entender la vida con su producción fotográfica, dotando, a esta última, de un fuerte contenido biográfico.

*La poesía es generalmente triste. Mis fotos, dicen, que respiran una profunda tristeza. ¿Influencia de mi carácter? ¿Es la vida auténticamente..., desgraciadamente así? No lo sé. Ahí están mis obras.*²⁶¹

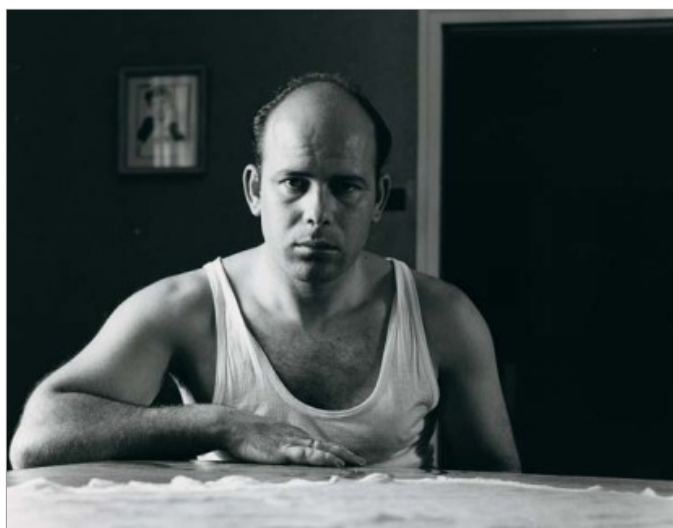


Fig.17. Gabriel Cualladó, *Autorretrato con camiseta*, 1958, n.º inv. 85/204

259 Me he basado para esta afirmación en las propias palabras de Cualladó, aunque Laura Terré señala que, en su primera época, el autor utilizaba mayoritariamente una Rolleiflex, de 6 x 6 cm, mientras que sus copias siempre tienen formato rectangular. A finales de los años cincuenta Cualladó empezó a utilizar una Leica, de paso universal.

260 Cualladó también cuidaba la técnica en el laboratorio y era muy minucioso en el positivado de sus obras. Consideraba de gran importancia los matices que cada autor le daba a una fotografía en el proceso de ampliación, especialmente en cuanto a los valores lumínicos, destacando luces, acentuando los contrastes, etc.

261 Comentario de Cualladó en "Fotografía en la sala Abril", *Afa*, n.º 13, enero-febrero 1958, [s.p.].

Una tristeza que sin duda nos transmite en su sobrio *Autorretrato con camiseta*, n.º inv. 85/204 [Fig. 17], a pesar del gesto contenido, y que se destila sutilmente en el resto de su producción, en la que tampoco falta el carácter. Respecto a sus retratos, Cualladó comenta:

*Me interesa la profundidad, la intensidad. Trato de conseguir el reflejo de la personalidad del retratado. Procuro que, a pesar de todo, mi personalidad quede lo más oculta posible. [...] conseguir un buen retrato no es hacer una reproducción.*²⁶²

Sus retratos son intimistas, incluso cuando se trata de desconocidos, como en *Vieja en la estación*, n.º inv. 85/206 [Fig. 10], que nos transmite un sentimiento de soledad que logra al aislar a la figura del bullicio de la estación de Atocha, y nos acerca emocionalmente a la mujer que espera tras su valija de mimbre, empequeñecida ante el lienzo de la pared que se eleva a sus espaldas.

El autor nos presenta a los personajes en espacios que contribuyen a la construcción emocional, más que psicológica, del retratado, a modo de ambientaciones. La figura armoniza con el entorno, que es sugestivo sin recurrir a elementos simbólicos o anecdóticos, como tampoco hay objetos ornamentales que desvíen la atención de la figura; se establece una relación sencilla y sutil, pero firme, entre los personajes y los fondos, que se integran a la perfección. A veces, los retratados aparecen situados en entornos naturales que conforman un telón, a modo de decorado, como en *José Luis, El Fitu*, n.º inv. 85/211, o *Miguel Ángel*, n.º inv. 85/208. Otras veces, los personajes se presentan en el propio hogar, como en *Mi madre con mecedora*, n.º inv. 85/210 [Fig. 18], en la que el único elemento que se podría considerar *decorativo*, la mecedora, significa la ausencia del padre, aludiendo, por tanto, a la vivencia emocional de la mujer, así como del propio autor. En esta fotografía se evidencia el carácter intimista de la obra de Cualladó, que persiste en sus retratos, aun cuando el tema le es ajeno.

En cuanto a las series o ensayos de Cualladó, los primeros los realizó como parte del citado proyecto *11 fotógrafos españoles a París*, para el Comisariado de Turismo Francés, en 1962. Pese a que se trataba de un encargo, no hubo indicaciones ni restricciones que condicionaran el trabajo de los fotógrafos, con la excepción de no

262 En GARDE HERCE, Antonio, "Conversaciones: Entrevista a Gabriel Cualladó: "Al fotógrafo todavía le queda mucha poesía por desvelar"", *Nueva Revista de política, cultura y arte*, n.º 54, noviembre-diciembre 1997, pp. 19 y 20. [23/10/15]. Disponible en: <http://www.nuevarevista.net/articulos/entrevista-gabriel-cuallado>.

retratar *clochards* (vagabundos), ya que el objetivo del mismo era precisamente ofrecer una nueva visión, desde una mirada personal y subjetiva, de la ciudad, que tantas veces había sido fotografiada. Cualladó realizó principalmente tres reportajes: de la *Rue de la Paix*, del mercado de *Les Halles* y de la *Place du Tertre*, así como otras fotografías sueltas²⁶³.

El autor, al igual que hicieron muchos de sus compañeros, evita las tomas generales y los edificios representativos; centra su atención en detalles y en las personas que habitan esos lugares, como en la fotografía del mercado de *Les Halles*, n.º inv. 85/213. En esta fotografía, la arquitectura modernista es obviada a favor de una escena secundaria: una imagen de la zona de descarga de la carne, en la que muestra a los trabajadores en un momento de reposo, en lugar de una instantánea del trabajo de los carniceros, como podría esperarse²⁶⁴. Por otro lado, la composición de la fotografía está perfectamente resuelta mediante elementos en distintos planos, que nos dirigen en profundidad al centro de la imagen.

Las otras dos obras que conserva el Museo de Bilbao son de la *Rue de la Paix*; una de ellas, n.º inv. 85/214, muestra parcialmente a una pareja andando de espaldas, creando un juego compositivo dinámico entre las sombras proyectadas en el suelo y el negro de las vestimentas. La otra fotografía, n.º inv. 85/219, es la imagen de un escaparate tras el que aparece la contraportada del libro de Steinbeck, *East of Eden*, cuya blancura contrasta con la oscuridad del resto de la imagen. Este efecto visual vela parcialmente el autorretrato de Cualladó, que se refleja en el cristal del escaparate. Al mismo tiempo, el juego de contrastes y reflejos nos devuelve una imagen confusa, que nos dificulta el reconocimiento de la ubicación espacial de los elementos que aparecen.

Otro ensayo de Cualladó, de finales de los años sesenta, es el de *La Cervecería alemana*, n.º inv. 85/215; más cercano a su cotidianidad y a la forma de entender la fotografía desde una perspectiva biográfica. Se trata del lugar donde el grupo de amigos de la *Real* iban a cenar después de las reuniones de la agrupación y alargaban las charlas sobre fotografía. Como cuenta Cualladó: *Les meues ocupacions m'impedien dedicar-me a la fotografia, per la qual cosa aprofitava les poques oportunitats que tenia per a realitzar els treballs fotogràfics*²⁶⁵.

263 Las fotografías que en adelante se mencionen de los ensayos son homónimas a los mismos.

264 Cualladó comentó que no pudo profundizar como le hubiera gustado en el reportaje de *Les Halles* por haber tenido algunas dificultades con la gente.



Fig. 18. Gabriel Cualladó, *Mi madre con mecedora*, 1962, n.º inv. 85/210



Fig.19. Gabriel Cualladó, *Ferrovionario vasco*, 1976, n.º inv. 85/212

Bajo las mismas circunstancias realizó los ensayos de *Photokina*, con ocasión de su asistencia a la feria de Colonia, hacia 1970; y el de *El Rastro de Madrid*, a donde acompañaba asiduamente a su mujer para la compra de telas. En este último, Cualladó presta una mayor atención a los objetos, que se convierten en los protagonistas de varias imágenes, algo que no es común en su obra, si bien, la acumulación de objetos que ofrece El Rastro de Madrid favorece el hallazgo de fotografías de enseres, como se aprecia en tres de las fotografías del Museo, n.º inv. 85/216, 85/218 y 85/220.

También comparte esa misma circunstancia de registro de las actividades, más o menos, habituales de la vida de Cualladó, la serie sobre la *Real Sociedad Fotográfica*, realizada de 1979 a 1982. Esta serie no fue realizada por iniciativa de Cualladó, sino que responde a un encargo solicitado por Gerardo Vielba, director de la agrupación. También fue encargado el ensayo sobre la Albufera de Valencia, en este caso por la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana que encomendó a varios fotógrafos que retrataran la

265 *Mis ocupaciones me impedían dedicarme a la fotografía, por lo que aprovechaba las pocas oportunidades que tenía para realizar los trabajos fotográficos* (traducción de la autora). Cualladó, en *Gabriel Cualladó: Fotografies*. [València]: IVAM, Centre Julio González; Generalitat Valenciana, 1989, p. 165.

zona²⁶⁶. El autor captó a trabajadores de distintos oficios, así como alguna toma de interiores de viviendas y de paisajes, procurando mostrar una visión alejada de los tópicos, sin dejar de plasmar la esencia de la Albufera.

En los años noventa realizó dos ensayos relacionados con las formas de mirar el arte, centrándose tanto en las obras de arte como en el espectador. El primero, fue un encargo realizado a varios fotógrafos para la creación de una colección fotográfica sobre Arco'94²⁶⁷. El segundo ensayo son fotografías realizadas por iniciativa del propio Cualladó en el interior de las salas del Museo Thyssen-Bornemisza, interesado en captar las actitudes de los visitantes y su forma de interactuar con las obras²⁶⁸.

Recapitulación

Sin poder abarcar aquí toda la producción del autor, como la fotografía a color que realizó en la última época, no se puede dejar de remarcar que Gabriel Cualladó fue uno de los fotógrafos más activos del panorama fotográfico de la segunda mitad del siglo XX. Más allá de su papel como dinamizador y promotor de la modernización de la fotografía española, nos legó una producción fotográfica de primer orden. Su obra se sustenta en la sinceridad con la que el autor se enfrenta a la fotografía, sin artificios, mostrándonos de un modo directo a los personajes, a través del filtro de su propia sensibilidad. A pesar de lo dicho, no se puede negar que su fotografía contiene una cierta herencia del pictorialismo, a cuyas imposiciones se oponía, que se distingue en la atención prestada a la imagen final, tanto en su componente estético como técnico, especialmente si se tiene en cuenta la siguiente generación de autores.

266 *L'Albufera: visió tangencial: II Jornades Fotogràfiques a València*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, D.L. 1985.

267 *Colección recorridos fotográficos: 1994: Fundación Arco*. Madrid: Fundación NatWest, 1994.

268 Cualladó pidió permiso al Museo para realizar el *ensayo*, una vez concluido le entregó el portafolio resultante a los responsables de la institución, quienes le propusieron hacer una exposición con las fotografías y editar un libro. *Puntos de vista*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1995.

JOSEP MARIA RIBAS I PROUS. *La inquietud de conocer la artesanía fotográfica...**

La fotografía de Josep Maria Ribas i Prous en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

El fondo fotográfico de Josep Maria Ribas i Prous está compuesto por 18 fotografías al gelatinobromuro, n.º inv. 82/2440 al 82/2457; cuatro de ellas con un virado en azul. Las copias son originales de época del autor y pasaron a formar parte de la Colección del Museo por donación. El origen de la misma lo encontramos en la muestra *Arteder'82. Muestra Internacional de Obra Gráfica*, a la que Ribas envió algunas piezas para su participación, junto a otros compañeros de la Agrupació Fotogràfica de Reus. El envío venía acompañado de un texto de Ribas, como presidente de la agrupación en el que, además de presentar las obras de los distintos autores, expresa el deseo de ceder al Museo de Bellas Artes de Bilbao sus fotografías remitidas a la feria.

A raíz de dicha oferta se estableció una relación entre el fotógrafo y el Museo de Bilbao que dio como resultado la donación de las 18 obras del fondo Josep Maria Ribas i Prous, y la organización de una exposición homónima al autor, en octubre de 1984, en la que los desnudos femeninos fueron los protagonistas, y de la que únicamente se publicó un folleto²⁶⁹.

Josep Maria Ribas i Prous

Josep Maria Ribas i Prous (Barcelona, 1940) ha sido uno de los más relevantes fotógrafos españoles de la segunda mitad del siglo XX. Además de su propia producción, una de las mayores aportaciones de Ribas a la fotografía ha estado dirigida a la recuperación del patrimonio fotográfico de la ciudad de Reus, la investigación, la enseñanza y la difusión del medio. El autor ha desarrollado, desde los años cincuenta hasta la actualidad, una vasta labor en la que su generosidad y entrega le han llevado a ser un incansable promotor y regenerador de la cultura fotográfica. Como dice en su

* La cita original es: ... *una inquietud en un principio de conocer la artesanía fotográfica...* Josep Maria Ribas i Prous en *Josep Maria Ribas i Prous*. «Guía de Exposiciones, 39». [Folleto]. [Bilbao]: Museo de Bellas Artes de Bilbao, octubre 1984.

269 Josep Maria Ribas i Prous. «Guía de Exposiciones, 39», 1984, *op. cit.*

propio *curriculum vitae*:

*La totalidad de Workshops y trabajos que Ribas Prous, realizó, y ha realizado en el transcurso de sus cincuenta años de difusión fotográfica, han sido siempre, sin afán de lucro, por voluntad propia y en concepto de aportación a la Cultura.*²⁷⁰

Ribas i Prous estuvo influenciado por un entorno familiar con un importante bagaje cultural y artístico, en el que no faltó la afición a la fotografía, por parte de su abuelo. También su padre empleó el medio frecuentemente, con fines prácticos de registro en relación al excursionismo y la botánica, con el que Josep Maria colaboró. Su formación artística empezó en 1957, en la Escuela de Trabajo, con el escultor Modest Genés, y posteriormente en la Escola d'Art del Centre de Lectura de Reus. Se inicia en la fotografía a través de los talleres impartidos por Joan Cirera, en el Colegio de los Hermanos de La Salle, y formó parte del grupo fotográfico del Centre de Lectura de Reus, donde se hacían proyecciones y coloquios sobre fotografía. Fue en el Centre de Lectura donde Ribas se aplica en estudiar, de forma autodidacta, las técnicas de laboratorio, tras una escueta lección: *Mira, aquí está la luz, aquí el agua... y esto es una ampliadora*²⁷¹. En 1958, promueve cursos de fotografía, que serán los primeros de una larga lista de iniciativas destinadas a la formación fotográfica, que fueron pioneras en la enseñanza de la técnica, en unos años en los que, en general, había reticencia a la hora de compartir los conocimientos sobre fotografía, incluso un cierto secretismo. En este primer momento los talleres son más modestos, pero en años posteriores, realiza cursos que fueron referentes en todo el estado, tanto por el grado de especialización, como por el tipo de la didáctica desarrollada. En ellos, se integraba la teoría estética, la historia de la fotografía y las clases prácticas, que eran principalmente de carácter técnico²⁷². La labor de Ribas i Prous

270 *Curriculum vitae* proporcionado por el propio autor. Los datos aquí presentados han sido extraídos de dicho *curriculum* y de un primer borrador, mucho más amplio, para el texto RIBAS I PROUS, J.M., "Sobre la recuperació fotogràfica a Reus", ARNAVAT, Albert (dir.), *1000 imatges de la història de Reus*. Reus: Ajuntament de Reus, 2011, pp. 15-17. Hay que advertir, que ambos textos se centran en la labor de recuperación y actividades realizadas por Ribas i Prous, sin que apenas se aporte información directa sobre su obra o publicaciones. Por otro lado, el término *workshop* se refiere a talleres intensivos desarrollados con una didáctica participativa y práctica entre todos los asistentes.

271 Del proyecto de borrador para el texto RIBAS I PROUS, J.M., "Sobre la recuperació fotogràfica a Reus", ARNAVAT, Albert (dir.), 2011, *op. cit.*

272 Los primeros talleres que impartió fue en el grupo Scout de la parroquia de Sant Joan y en la Agrupació Excursionista de Reus; posteriormente impartirá talleres gratuitos en su domicilio; en 1975 crea los cursos de consulta de l'Agrupació Fotogràfica de Reus, referidos a cuestiones técnicas y que tuvieron una gran relevancia por el elevado nivel técnico de los conocimientos impartidos, entre otras cuestiones; hacia 1990, impulsa nuevos cursos especializados a raíz de la creación de la Fototeca-

en la enseñanza ha sido ingente, participando en más de 1.500 actividades como talleres, coloquios, etcétera, en distintos ámbitos, desde el universitario hasta los más modestos. Entre éstas, destacan las dedicadas a las técnicas históricas en desuso.

En 1961 entra en contacto con Enric Pàmies, presidente de la recién fundada Agrupació Fotogràfica de Reus, en la que ingresa y donde, posteriormente, crea el llamado *Grup jove*, que surge a partir de los talleres impartidos por Ribas en su propia casa, a falta de una sede. En el seno de la agrupación, junto a otros compañeros, hace un replanteamiento del sistema concursístico, con vistas a una participación más colaborativa y menos competitiva, estimulando la realización de reportajes, la libertad de creación y la adquisición de obra por parte de la organización, que derivó finalmente en la creación de la Medalla Gaudí de Reus. Hay que indicar que en buena parte de las iniciativas emprendidas con vista a la difusión y formación fotográfica, el autor se ha visto arropado por compañeros y amigos que, en mayor o menor grado, contribuyeron a que muchos proyectos salieran adelante. Ribas i Prous ha mantenido relaciones de colaboración con un amplio abanico de personajes del ámbito de la cultura, especialmente con fotógrafos, así como instituciones y entes de ámbito estatal e internacional. También se encontró, no obstante, con la incompreensión de una parte de la comunidad de fotógrafos aficionados. Estas consideraciones se amplían a las iniciativas de recuperación del patrimonio fotográfico y la creación de un archivo, que se comentan a continuación.

El autor ha realizado una vasta labor en la recuperación y conformación del patrimonio fotográfico y su historia, especialmente de Reus. En un primer momento, recuperando el propio archivo familiar y, posteriormente, abarcando otros materiales, al tiempo que iba investigando sobre los protagonistas de la historia fotográfica de Reus. Estas tareas fueron realizadas inicialmente en solitario, especialmente antes de los setenta, y más adelante continuó llevando a cabo buena parte de las labores de recuperación del material en su propia casa. Entre los resultados más visibles de sus años de trabajo, está la fundación, en 1979, de los Archivos Históricos de la Agrupació Fotogràfica de Reus, con el fin de recuperar la obra de autores históricos y la preservación de la historia icónica de la ciudad de Reus, con la publicación de portafolios con obras originales y la organización de exposiciones, entre otras actividades²⁷³. En

Arxiu Històric de Reus.

273 En un primer momento, ante la dificultad a la hora de contar con la colaboración de la población en la recuperación del material fotográfico histórico de Reus, se recondujo el trabajo hacia una iniciativa de registro y difusión de la imagen de Reus de aquel momento, que se prolongó en 33 ediciones, a partir

1990, los fondos del archivo pasan a conformar la Fototeca-Arxiu Històric de Reus, siendo Ribas uno de los impulsores de su fundación. También se debe citar, en relación a la gestión fotográfica, su condición de presidente de la Agrupació Fotogràfica de Reus, desde 1977, y su labor como miembro del consejo asesor de fotografía del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En cuanto a los reconocimientos recibidos por su obra, Ribas i Prous ha participado en numerosos salones, desde 1962, aproximadamente, tanto de ámbito estatal como internacional, en los que su fotografía ha sido ampliamente premiada²⁷⁴. Los reconocimientos recibidos por el autor, tanto por su obra fotográfica como por su labor en la difusión y promoción de la fotográfica, conforman una extensa nómina²⁷⁵. Entre los galardones más destacados, cabe citar la Medalla de Oro, el *Gallo de oro* y dos medallas de plata en el Salón Internacional Venus de Cracovia, de 1978, del que un año antes había participado como fotógrafo y presidente del jurado, y en el que también será premiado en 1980 y 1981. En el Gran Premio Mundial de Fotografía de Reportaje, convocado por el periódico Prawda de Moscú, que le fue otorgado el segundo premio en 1977, y el primero en 1979 y 1981, siendo invitado dos veces a la URSS para realizar

de la que se fueron conformando los primeros fondos del archivo.

274 Ha obtenido más de 1000 premios de relevancia en el ámbito estatal, así como otros internacionales, siendo considerado el fotógrafo español que más veces ha sido galardonado. Muchos de los premios obtenidos por Ribas i Prous fueron cedidos a la Agrupació Fotogràfica de Reus u otros entes fotográficos, o empleados para la financiación de actividades o material fotográfico, llegando a reutilizar los trofeos cambiándoles la placa para nuevas actividades. Para más datos sobre los premios obtenidos por Ribas i Prous consultar "Ribas i Prous, Josep Maria", *Els nostres fotògrafs: Els pioners*. Reus: Fototeca de Reus, 1995, pp. 162-167.

275 Entre los salones internacionales en los que ha sido premiado se encuentran: Salón Internacional de Sibenik, antigua Yugoslavia, en 1972; Salón Internacional de Le Creusot, Francia, 1973; Salón Internacional de Matosinhos, Portugal, 1973; Salón Internacional de Seul, 1973; XIII Congreso FIAB Bienal de Heidenheim, Alemania, en 1974; Salón Internacional de Porto, Portugal, 1975 y 1978; Salón Internacional de Sarajevo, en 1976 y 1981; Challenge de la Couleur Kodak de París, 1976; Exposición Internacional de Moscú, 1976; Salón Internacional de Katowice, Polonia, 1976; Salón Internacional de Tokio, 1976; Salón Internacional Fotográfico de Novi Sad, antigua Yugoslavia, 1977; Salón Internacional Fotográfico de Maglaj, antigua Yugoslavia, 1977; Salón Fotográfico Païssos Catalans, Perpignan, Francia, 1978; Salón Internacional Fotográfico Jicin, Checoslovaquia, 1978; Salón Internacional de Tallinn, 1979 y 1980; Salón Internacional Arte Fotográfico Thionville, Francia, 1980; Exhibición de Tallin con motivo de los Juegos Olímpicos de Moscú, en 1980; Salón Internacional de artistas invitados a Virton, Bélgica, 1980; Salón *Zena 81* de Sarajevo, en 1981; Salón Internacional de Gabrovo, Bulgaria, en 1981; Bienal Mundial de Mouscron, Bélgica, en 1981; Salón Internacional Photo-Club Riga, en 1981; Salón Internacional Principado de Andorra, 1981; XV Concurso Internacional de Trecate, Italia, 1981; Salón Internacional de Pecs, Hungría, 1982; Gran Premio Ciudad de Mouscron, Bélgica, 1983, etcétera. Además de los salones de ámbito estatal.

reportajes fotográficos²⁷⁶. La Fédération Internationale de l'Art Photographique (FIAP) le ha otorgado varios títulos, siendo los más destacados el de *Excelencia*, otorgado en 1981 por sus méritos en la difusión de la fotografía, y el de *Maestro*, en 1985, siendo el primer español al que le fue concedido. En 1982 le dan el premio *Arteder'82*, por la obra *Els peixos* (Los peces), n.º inv. 82/2459 [Fig. 25], y el Gran Premio Negtor. En 1992, la Confederación Española de Fotografía le otorga el Premio Nacional de Fotografía. Asimismo, en 1976 el Ayuntamiento de Reus le concede la Medalla de Plata al Mérito Municipal por sus aportaciones a la cultura reusense, y ha sido nombrado miembro de honor por distintas agrupaciones fotográficas²⁷⁷.

Ha expuesto individualmente, principalmente desde la segunda mitad de la década de 1970, en numerosas ciudades del extranjero como Amsterdam, Nueva York, Tokio, Varsovia, Cracovia, Moscú, Tallinn, Londres, Messina y Chihuahua. Entre las exposiciones realizadas en España destacan la celebrada en el Centre de Lectura de Reus, en 1983; la del Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1984; en el Museo de Euskal Herria de Gernika, en 2000; en la Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra, 2009, y en el Ateneo de Málaga en abril de 2013, aunque la nómina es ingente. Su obra está presente en unas 62 instituciones museísticas y colecciones particulares de todo el mundo. Sus fotografías han sido publicadas en multitud de publicaciones, entre las cabe destacar los anuarios españoles *Cotecflash* (n.º 1, 1973; n.º 2, 1974, y n.º 3, 1975), *Everfoto* (n.º 1, 1973; n.º 2, 1974; n.º 3, 1975, y n.º 4, 1976), y los portafolios de su obra en las revistas *Arte Fotográfico*, *Nueva Lente* y *Flash Foto*, entre otras. A nivel internacional, hay que señalar su participación en los anuarios *Meisterfotos* (antigua RFA), *Photography Year Book* (Reino Unido), del que fue portada con *[Cosa de mujer]*, n.º inv. 82/2442, y *Photocommunication* (Viena). Múltiples son las revistas especializadas de distintos países en las que su obra fue publicada, con portafolios en *Photography: Summer Special*

276 Se debe destacar la asidua actividad y las relaciones con los países de Europa del este y los estados soviéticos, debidas, en parte, a la ausencia de tasas en sus concursos y por ser más progresistas en la forma de entender la fotografía, según el propio Ribas. El fotógrafo ruso Dimitry Bltermants le llegó a ofrecer que dirigiera algunas revistas de moda.

277 También se le ha concedido la Medalla del Reconocimiento de la Federació Catalana de Fotografia por servicios a la cultura fotográfica, y el Título de reconocimiento de la Federación Andaluza de Fotografía por la labor desarrollada en la Comunidad Autónoma Andaluza. Es miembro de honor de las siguientes entidades: Agrupación Fotogràfica de Reus; Secció Fotogràfica del Centre de Lectura de Reus; Agrupació Excursionista Catalunya; Salón Internacional de Fotografía de Cracovia; Royal Photographic Society of Great Britain de Londres (ARPS); colectivo fotográfico A-74 de Varsovia; colectivo Interklubu KTF de Cracovia, Polonia; Sociedad Fotográfica del Pueblo de Riga; Salón Internacional de Virton, Bélgica, y Sociedad Fotográfica de Zaragoza.

(Londres, 1977), *Photo* (Varsovia, abril 1977) y *Nova imagem* (Lisboa, n.º 1, septiembre 1980).

Obra fotográfica de Josep Maria Ribas i Prous

La incansable actividad de Josep Maria Ribas i Prous y su afán por explorar las capacidades de la fotografía, en una búsqueda continua de las posibilidades de expresión del medio, le llevó a ensayar sucesivas vías creativas, tanto en lo referente a la temática como en la técnica, que se revelan en su obra mediante una amplia gama de vertientes estéticas.

Se debe advertir, en primer lugar, que la versatilidad fotográfica de Ribas i Prous, así como la multitud de temas tratados, las distintas estéticas y aspectos que ha explorado en su obra, dificultan ahondar en la producción del autor, por lo que este estudio es un recorrido relativamente genérico por su obra, que es amplia y, sin duda, merece una investigación monográfica en profundidad, que aquí no puede ser abordada.

En un primer momento, la fotografía de Ribas i Prous se desarrolló dentro del ámbito del excursionismo, con un fin divulgativo, registrando las especies botánicas y las actividades de montañismo, que su padre empleaba en charlas formativas²⁷⁸. Pronto empezó a experimentar, de forma autodidacta, con las técnicas de laboratorio y a desarrollar una fotografía con una mayor aspiración estética²⁷⁹. Se interesó desde muy pronto por el reportaje, realizando los primeros durante los años cincuenta, temática con la que prosiguió en la década siguiente, centrándose en el reportaje social de carácter humanista, que desarrolló principalmente en torno a los movimientos juveniles de Ámsterdam y París²⁸⁰. Destaca también la cobertura que hizo de la transición española en Cataluña, con fotos de la primera manifestación autorizada del Primero de Mayo o las protestas anti-OTAN. En la antigua Unión Soviética realizó dos reportajes, al ser invitado como ganador del primer premio Prawda, en 1978 y 1981.

278 Josep Maria Ribas i Prous realizó un importante *corpus* fotográfico de registro botánico para que fuera empleado por su padre con fines divulgativos.

279 Ya en los años sesenta inicia la experimentación en técnicas nobles a partir de antiguos tratados, libros y revistas de fotografía, fechados de 1860 a 1920, hallados en biblioteca familiar, y con los que Ribas iba practicando y ensayando, a medida que los iba traduciendo.

280 El término *fotografía humanista* ha sido comentado en el capítulo dedicado a Gabriel Cualladó, como una de las tendencias fotográficas predominantes entre las décadas de 1950 y la de 1970, y de la que fue un referente la exposición *The Family of Man*, en 1955. Este mismo concepto también aparecerá vinculado a la fotografía lituana, del fondo *Arteder*'82.

Con posterioridad a su etapa excursionista, el autor rescata el tema del paisaje, especialmente durante estancias en Francia, prestando atención tanto a la vegetación como a las condiciones ambientales y climatológicas. En otros momentos, emplea el paisaje como escenario de desnudos femeninos, en imágenes sugestivas, en las que aplica una variada gama de investigaciones técnicas, haciendo uso, por ejemplo, de sencillas cámaras estenopéicas, que ofrecen visiones en las que las formas se desfiguran. De esta combinación de la naturaleza y el desnudo femenino han resultado varias series, en distintas épocas, como unos trípticos en los que las tres imágenes ofrecían una relación visual a través de un mismo paisaje, o los dípticos en los que dos imágenes, completamente desvinculadas, se unen en una relación conceptual²⁸¹.

Los desnudos y los retratos femeninos son la vertiente más difundida de la fotografía de Ribas i Prous. Los modelos que los protagonizan eran, muchas veces, mujeres de amigos o de compañeros que posaban para el autor, aunque con el tiempo empezó a contratar a modelos profesionales²⁸². En estas fotografías experimenta ampliamente la aplicación de distintos recursos técnicos y procesos, con los que consigue soluciones estéticas muy variadas. Los desnudos de Ribas i Prous son pioneros en esta temática dentro de estado español, que apenas se había desarrollado en la etapa anterior a la Guerra Civil, y que durante la Dictadura fue censurada por la moral falangista. De algún modo, la adopción de esta temática se podía entender como una forma de rebeldía, aunque los desnudos de Ribas i Prous son relativamente castos, y muchas veces muestran a la mujer como una figura sublimada.

Algunas de las fotografías de desnudo parecen reproducir mundos de fantasía, como en [*Señora con boquilla*], n.º inv. 82/2449 [Fig. 20], entre otras. En esta, al igual que en otras, siempre perfectamente orquestadas, las mujeres posan estáticamente en actitudes insinuantes, parcialmente cubiertas por prendas transparentes. Las referencias eróticas se revelan en un ambiente casi onírico, conseguido con un ligero desenfoque y la presencia de *grano* que envuelven la escena en una atmósfera irreal. Este rasgo ilusorio se refuerza en algunas imágenes con la tonalidad azul, resultado de un viraje que responde a ese afán del autor por la investigación técnica. El tono azul, que cubre toda la

281 Generalmente, el autor no titula sus series, de ahí que no se nombren.

282 El autor indicó que prefería trabajar con modelos de agencias en Inglaterra, donde los desnudos estaban mucho más normalizados que en España, este cambio pudo estar provocado por algún problema o malentendido con alguna de las modelos españolas. En *Els nostres fotògrafs: Els pioners*, 1995, *op. cit.*, p. 164.

imagen de forma homogénea, es una de las soluciones estéticas características de una parte de los desnudos de Ribas i Prous. Algunas de estas fotografías remiten al primer pictorialismo, como se advierte al contemplar las fotografías de Joan Vilatobà (Sabadell, Barcelona, 1878-1954), uno de los pocos fotógrafos que practicaron el desnudo dentro de nuestras fronteras y cuyas mujeres *veladas* parecen tener reminiscencias en las de Ribas. Estos desnudos de Ribas pueden entenderse como una reinterpretación, en clave moderna, de la figura femenina simbolista.

Como en toda su obra, Ribas i Prous trata el desnudo desde distintas vertientes estéticas. Así, en ocasiones, es abordado desde una sencillez que parece contradecir a los ejemplos anteriores, como en *[Desnudo femenino en azul]*, n.º inv. 82/2441 [Fig. 21], en el que la atención se centra en la incidencia de la luz sobre el cuerpo y cómo se dibuja la figura y sus volúmenes, por el fuerte contraste de luces y sombras, creando al mismo tiempo un ritmo con su contorno. En este desnudo, mucho más sobrio que los anteriores, el único motivo que se puede considerar como decorativo es el tono azul de la imagen.



Fig. 20. Josep Mª Ribas i Prous, *[Señora con boquilla]*, 1979, n.º inv. 82/2449



Fig. 21. Josep Mª Ribas i Prous, *[Desnudo femenino en azul]*, 1970, n.º inv. 82/2441,

Otras veces, Ribas i Prous emplea la figura femenina como objeto-sujeto sobre el que articular un juego de reflejos y perspectivas visuales, en obras más próximas a la idea de bodegón que a un desnudo al uso, como en [*Juego de espejos y jarra*], n.º inv. 82/2450 [Fig. 23], y [*Espejo y jarra*], n.º inv. 82/2447. Por otro lado, en [*Mujer desnuda encinta*], n.º inv. 82/2453, se sirve del desnudo para ofrecer una imagen de carácter más conceptual, a lo que ayuda el encuadre, en un plano corto que aísla el abultado vientre y los muslos del resto del cuerpo, que quedan fuera de plano²⁸³. En esta obra el vientre femenino se ilumina en la oscuridad como si fuera una montaña bañada por el sol, a medio camino entre un bodegón y una abstracción.

En cuanto al empleo del *grano*, se trata de un efecto que había sido entendido tradicionalmente como una carencia de corrección técnica²⁸⁴. Contrariamente, Ribas i Prous lo empleó frecuentemente como un recurso estético que dotaba a la imagen de una fuerte expresividad, como también lo hicieron algunos de sus coetáneos. Una de las imágenes en las que más claramente se distingue es [*Cosa de mujer*], n.º inv. 82/2442, también conocida como *Retrato de Ana*, que probablemente sea la fotografía más difundida del autor²⁸⁵. El rostro de la mujer aparece en un primerísimo plano, como si surgiera de la oscuridad, que lo rodea, quizás de la nada. Su quieta belleza tiene algo de hierático, que convierte a la mujer en escultura de piedra porosa, casi como un busto amarniense que es iluminado por una luz tenue que la protege de la pérdida de su policromía; policromía que tuvo en la portada de *Photography Year Book*, de 1981, protagonizada por una versión coloreada de esta fotografía. Dejando de lado las licencias comparativas, Ribas ha creado una armoniosa belleza que no sólo procede del sujeto retratado sino de la imagen fotográfica, en sí misma, debido, en parte, al aislamiento y la cosificación a los que ha sido sometido el rostro de la mujer.

Otra de las fotografías más celebradas del autor es [*Chica reflejada en espejo*], n.º inv. 82/2440 [Fig. 24], que crea un juego lumínico a partir de un contraluz muy contrastado,

283 El carácter conceptual de la imagen se ve reforzado si se inserta dentro de la serie de cinco fotografías que ganó el Premio de Honor del *Certamen de libre expresión*, del Club Fotográfico – 76 de Puerto Real, en 1980. El resto de imágenes eran detalles o composiciones arquitectónicas. MEDILA, J.L., “Actualidad fotográfica en Andalucía: Un certamen nacional que nace con fuerza: El del Club Fotográfico – 76 de Puerto Real”, *Arte Fotográfico*, n.º 344, agosto 1980, pp. 1001-1007.

284 El efecto del *grano* viene determinado por la sensibilidad de la película, así como el tipo de revelador y otros factores secundarios.

285 La fotografía, como cuenta el propio Ribas, fue realizada en un estudio que compartía con otros compañeros, y la hizo con luz artificial, con un objetivo Vivitar.

que siluetea el perfil de la mujer, cuyo rostro queda en penumbra desde el punto de vista del espectador. A la izquierda, un espejo devuelve la imagen reflejada de la otra mitad del rostro, iluminada desde el fondo. La fotografía final se presenta en dos mitades opuestas: en una, el perfil silueteado sobre un fondo blanco; en la otra, el rostro reflejado queda iluminado sobre una superficie negra. Se trata, pues, de un ejercicio visual en el que no se busca tanto la extrañeza como la belleza y el equilibrio entre las dos mitades. En esta misma línea de experimentación, con un lenguaje visual moderno, hay que citar *[Mujer con dos margaritas]*, n.º inv. 82/2444 [Fig. 22]. La ausencia de medios tonos y el fuerte contraste se debe a que se trata de un contratipo, es decir, una imagen negativa a partir de una película en positivo (una diapositiva)²⁸⁶. Esta técnica se utilizaba tradicionalmente como internegativo para sacar nuevas copias cuando el negativo original presenta deterioros. Sin embargo, Ribas i Prous emplea las propiedades de la técnica para crear una imagen fuertemente contrastada, que estéticamente se parece más a una técnica de estampación que fotográfica, con un resultado visual muy potente²⁸⁷.

En la obra de Ribas i Prous la figura femenina se convierte casi en un objeto fetiche, en un sentido literal, a través del cual explora distintos lenguajes fotográficos y estéticos. Algunas veces con referencias eróticas, pero muchas otras se emplea el cuerpo femenino como objeto de exploración, como *un suggestiu camp de recerca donada la capacitat d'expressió il·limitada del cos humà*²⁸⁸. El cuerpo femenino se convierte, pues, en un pretexto sobre el que ensayar múltiples posibilidades creativas.

El bodegón será otra de las temáticas que indaga el autor, dentro de la fotografía de estudio. *Els peixos* (Los peces), n.º inv. 82/2457 [Fig. 25], es el único bodegón que conserva el Museo de



Fig. 22. Josep M.ª Ribas i Prous, *[Mujer con dos margaritas]*, 1970, n.º inv. 82/2444

286 El contratipo puede ser hecho también a partir de una imagen positiva.

287 Esta fotografía participó en el Salón Internacional de la Juventud de Prawda, URSS, en 1978.

288 "Un sugestivo campo de investigación dada la capacidad de expresión ilimitada del cuerpo humano". En "Ribas i Prous, Josep Maria", *Els nostres fotògrafs: Els pioners*, 1995, op. cit., p. 164.

Bellas Artes de Bilbao, al haber obtenido el primer premio en la sección de fotografía de la feria *Arteder'82*²⁸⁹. *Els peixos* no sigue el esquema compositivo básico de la tradición del género pictórico, con varios objetos dispuestos sobre una mesa captados desde un lateral. Ribas centra la atención en un único motivo, un plato con peces anguila, que se presenta sobre un fondo negro, y hace la toma desde una perspectiva cenital, por lo que el plato parece no reposar en ningún lugar. La precisión técnica y el modo en que se capta el motivo parece propio de un objeto precioso, una joya, sin embargo, la imagen no nos devuelve más que un plato con peces, que se presentan de un modo directo. Además, el motivo no aspira a ningún simbolismo, más allá de las referencias alimentarias que pueda tener. Este mismo esquema de fondo negro y perspectiva cenital será empleado en otros bodegones que conforman lo que podríamos entender como una serie. Entre los bodegones que realiza el autor, también cabe citar otra serie en la que trabaja con la idea de la proyección de sombras sobre una superficie blanca, sin que aparezca en la imagen la totalidad del elemento proyectado.

Lenguajes fotográficos y pensamiento estético

Un rasgo común que se ha ido viendo en las fotografías de Ribas i Prous es el manejo de la luz de un modo expresivo, empleada bien para crear una ambientación, bien para perfilar las figuras, etcétera. Esto se da especialmente cuando se trata de fotografías que el autor prepara de antemano, es decir, cuando no son reportajes, en los que generalmente no se pueden controlar los valores lumínicos con precisión. En las fotografías del Museo que se han comentado, que son de estudio o de interiores, la luz está dirigida en una dirección concreta. Esta, unas veces, es suave y envolvente; otras, es más directa y focalizada, con lo que se crean contrastes más duros, sin transiciones. En cualquier caso, se constituye como un elemento conformador de la imagen y un valor compositivo fundamental, más allá de por su condición fotográfica. Un uso que también se aprecia en una de las dos fotografías del Museo de Bilbao tomadas en un exterior, [*Muro de casas con sombras*], n.º inv. 82/2445. Se trata de un nocturno en el que las sombras de dos figuras y de un árbol se proyectan sobre el paramento blanco de una casa.

289 En origen, *Els peixos* forma parte del fondo fotográfico *Arteder'82*, junto a las otras ganadoras del certamen, pero es comentada en este capítulo con el fin de contextualizarla con la obra del autor y ofrecer un discurso lineal.

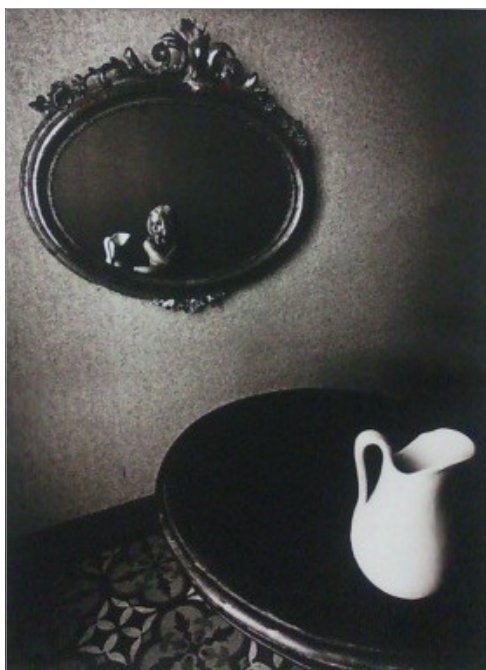


Fig. 23. Josep M.ª Ribas i Prous, [*Juego de espejos y jarra*], 1970, n.º inv. 82/2450



Fig. 24. Josep M.ª Ribas i Prous, [*Chica reflejada en espejo*], 1968, n.º inv. 82/2440

Retomando la idea de la investigación de técnicas y procedimientos, que caracteriza el trabajo fotográfico de Ribas i Prous, el autor ha experimentado continuamente en diversas vías del ámbito técnico, como el tratamiento de la imagen, virajes y medios de permanencia, coloreados, grandes formatos, así como todo tipo de técnicas de laboratorio empleadas de un modo creativo y, a veces, alternativo, incluyendo los procedimientos históricos y los pigmentarios, como el bromóleo, la platinotipia, el calotipo, el carbón o la goma bicromatada. En este último aspecto, es curioso cómo Ribas i Prous juega un papel significativo en el seno de la fotografía estatal, ya que retoma los procedimientos del pasado pero lo hace después de haber explorado la modernidad fotográfica; del mismo modo que se hizo a nivel internacional, siendo esta una tendencia común en otros países, que se inicia a finales de los años sesenta y se desarrolla a partir de la década de 1970. Al respecto, hay que contraponer la figura de Ribas i Prous con el conservadurismo fotográfico al que algunos fotógrafos españoles seguían estancados, con fórmulas estéticas que languidecían, sin encontrar solución en la contemporaneidad fotográfica.

Al respecto, se debe recordar que el pictorialismo valoraba las técnicas pigmentarias especialmente por las posibilidades que ofrecían en la manipulación de la imagen, como había defendido Acillona años antes²⁹⁰. Por el contrario, Ribas i Prous defiende el valor de

²⁹⁰ La producción fotográfica de Acillona y Ribas i Prous no coincide en el tiempo, por lo que se debe aceptar el anacronismo de esta comparativa.

testimonio documental de la fotografía y no es partidario de alterar la realidad mediante los retoques o añadidos en el laboratorio. Así, el autor retoma los procedimientos antiguos desde unas teorías estéticas modernas, de un modo alternativo, pero sin dejar de observar los planteamientos fotográficos desarrollados por el documentalismo y el reportaje. Ribas aprecia la fotografía hecha con los mínimos recursos, sin grandes alardes, como la fotografía estenopéica: *El movimiento de la fotografía pobre, que resurge, tiene cientos de miles de adeptos en todo el mundo como rechazo y respuesta a un abuso de tecnología, de comodidad, de irreflexión*²⁹¹.

En esta línea, en cuanto a su pensamiento estético, Ribas i Prous valora la fotografía en su dimensión social, en relación a esas mismas funciones testimonial y documental. Esta reivindicación la hace principalmente ante la excluyente consideración de las agrupaciones sobre la fotografía *artística*. Según esta, la fotografía debía ser valorada únicamente por sus cualidades plásticas y estéticas, que eran empleadas frecuentemente con una cierta afectación, con la finalidad de ser premiadas en los concursos. El propio autor escribe al respecto:

*...cabe preguntarse, si [en] este mundo, el de la competición... la plástica, la belleza y la perfección, lo es todo [...] tenemos que seguir unas modas y corrientes? ... habría que preguntarse también, si la evidencia del elogio al arte de la fealdad, de lo desagradable, como lógico contrapunto, en caso de que tuviese la aceptación de una mayoría [...] y bajo parámetros de oportunismo y efectividad todo el mundo practicaría esta línea...*²⁹²

Lo que el autor critica es el hecho de que se sigan unas premisas estéticas establecidas por una corriente dominante, y que la fotografía no sea el resultado de una propuesta creativa personal: *Sinceramente, hoy por hoy, solamente el contenido, la inquietud, la investigación, el trabajo, la idea, el esfuerzo, la libertad, es lo único que me interesa del arte*²⁹³. En cualquier caso, Ribas no rechaza la fotografía creada con una finalidad puramente estética en sí misma. A la vista de las piezas que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, es evidente que el autor también presta una especial atención a

291 RIBAS I PROUS, Josep Maria, "Una reflexión sobre el arte pobre, contra todos los mitos y a favor de la autocrítica", Josep Maria Ribas i Prous: Antología. [Folleto]. Pamplona: Agrupación Fotográfica de Navarra; Galería Contraluz, 2009.

292 RIBAS I PROUS, Josep Maria, en un borrador de su *currículum vitae* para el libro *1000 imatges de la història de Reus*. Reus: Ajuntament de Reus, 2011. Facilitado por el autor.

293 RIBAS I PROUS, Josep Maria, 2009, *op. cit.*

las cuestiones plásticas en su obra, que además es parte de la producción más difundida del autor. No obstante, Ribas i Prous tiene una ingente producción documental, siendo una de las vertientes de la fotografía que más le han interesado a lo largo de su carrera, aunque aquí no ha sido tratada por no estar representada en el Museo²⁹⁴.

Hacia 1990, Ribas i Prous pasa a encargarse de la creación de la Fototeca-Arxiu Històric de Reus a tiempo completo, y deja de lado su trabajo como fotógrafo. Durante esa misma etapa es cuando su obra empieza a ser reconocida y es invitado frecuentemente a exponer en galerías extranjeras, a realizar colaboraciones o le ofrecen trabajos profesionales. Es decir, cuando hubiera podido dedicarse plenamente a ser fotógrafo, decidió invertir sus esfuerzos a las tareas relacionadas con la conservación, la difusión y la puesta en valor del medio fotográfico. Así, se puede decir que Ribas i Prous antepuso los intereses de la *Fotografía* a los suyos propios como creador. Al respecto, el fotógrafo Pierre Brochet le dijo en una ocasión:

*...mira, soy mayor, pero no viejo... te quiero decir, con mi experiencia, que los artistas no podemos perder tanto tiempo en cosas como tú... tenemos de [sic] amarnos un poco más... creo que o bien eres un loco, o un irresponsable!...*²⁹⁵



Fig. 25. Josep M.^a Ribas i Prous, *Els peixos* (Los peces), 1981, n.º inv. 82/2457

294 No se pretende sugerir que no exista una atención a la estética en la fotografía documental, mucho menos.

295 En un borrador de su *currículum vitae* para el libro *1000 imatges de la història de Reus*. Reus: Ajuntament de Reus, 2011. Facilitado por el autor. Durante los últimos años Ribas i Prous ha retomado su obra a través de proyectos expositivos, como el citado en Málaga, en 2015, o la muestra retrospectiva que tuvo en La Casa Canals, en Tarragona, en 2016, y en actividades como el XV Seminario de Fotografía de Albarracín, 2015.

CIRILO MARTÍNEZ NOVILLO y la esencia del paisaje industrial

El fondo de Cirilo Martínez Novillo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conservan 8 fotografías a color de Cirilo Martínez Novillo, que conforman el fondo homónimo, n.º inv. 10/502 al 10/509. La producción fotográfica de Martínez Novillo fue recuperada hacia 2010 por la Galería Joan Gaspar, de Barcelona y Madrid, que realizó copias modernas de una selección de las diapositivas originales en Kodachrome del autor. Las fotografías fueron digitalizadas, retocadas en Photoshop e impresas en una tirada de 10 ejemplares, más dos no venales. Se trata, por tanto, de copias modernas digitales, realizadas de forma póstuma.

En 2010, la misma galería dio a conocer las fotografías mediante la exposición *Cirilo Martínez Novillo. Fotografías 1957-1970*, en la que se expusieron paisajes de diversos lugares de la Península²⁹⁶. Con ocasión de la misma, el Museo adquirió la serie de fotografías que Martínez Novillo había realizado de la ría del Nervión.

Cirilo Martínez Novillo

Cirilo Martínez Novillo (Vallecas, Madrid, 1921-Madrid, 2008) es uno de los pintores españoles más destacados de la segunda mitad del siglo XX, agrupado dentro de la llamada Escuela de Madrid²⁹⁷. Su primera formación artística tuvo lugar en la Escuela de Artes y Oficios, y en el Ateneo Libertario. En 1937, asiste a la Escuela Superior de Pintura de San Fernando, donde conoce al que será su maestro más cercano, Daniel Vázquez Díaz, así como a sus compañeros de generación. En esta primera etapa, el autor comparte su vocación pictórica con la literaria, y es tras la Guerra Civil cuando se decanta definitivamente por la pintura.

Después de la contienda, tras pasar unos meses en la cárcel y realizar el servicio militar, Martínez Novillo vuelve a integrarse en el ámbito pictórico madrileño, pese a no

296 *Cirilo Martínez Novillo: Fotografías color 1957/1970*. Madrid; Barcelona: Galería Joan Gaspar, 2010.

297 La Escuela de Madrid agrupaba a pintores de la misma generación, fundamentalmente paisajistas, que habían expuesto de forma conjunta en una serie de muestras, siendo la primera de ellas la titulada *La joven Escuela de Madrid*, en la Galería Buchholz de Madrid, en 1945. Aunque Martínez Novillo no participó en ésta, sí lo hizo en las sucesivas exposiciones y fue incluido en el grupo desde el principio.

poder continuar su formación oficial, al no reconocerse sus estudios previos, lo que le obliga a seguir formándose de forma autodidacta. A partir de 1946, su obra empieza a ser conocida en circuitos artísticos y a ser expuesta de forma más o menos asidua en distintas ciudades españolas y, ocasionalmente, en el extranjero. Asiste a la tertulia de Eugeni d'Ors; participa en las Bienales Hispanoamericanas de 1951, 1954 y 1955-1956; en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1954, 1957, 1960 y 1962; expone en la Bienal de Venecia en 1950 y 1954, y en la Feria Internacional de Nueva York de 1964. Pasará varias estancias en París y viaja por Europa para conocer la pintura de distintos países. En 1962, gana la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y, dos años más tarde, se le dedica una exposición en la Dirección General de Bellas Artes.

La obra pictórica de Martínez Novillo es principalmente paisajística, aunque también practica otros géneros, como el bodegón y el retrato. En su etapa inicial, sus cuadros están fuertemente influenciados por la concepción de los paisajes castellanos de Benjamín Palencia, pese a que no fue aceptado en su círculo de la Segunda Escuela de Vallecas. En sus primeras estancias en París, durante la primera mitad de los años cincuenta, tendrá influencia de Cézanne y su carácter constructivo. En sucesivas estancias en la capital francesa, a principios de la década de 1960, adopta un lenguaje cercano a la abstracción, expresivo, con una pincelada más *matérica* y una paleta oscura. Años más tarde, va adoptando una paleta cromática más rica y la luz toma mayor relevancia en sus lienzos, al mismo tiempo que se suavizan las formas. En los años ochenta, a raíz de tomar la costa levantina como tema, su lenguaje se va depurando, despojándolo de cualquier elemento anecdótico; las formas y la gama cromática también se irán simplificando.

La afición a la fotografía de Cirilo Martínez Novillo

Martínez Novillo inicia su afición fotográfica en 1956, aconsejado por el pintor Álvaro Delgado, quien le introdujo en los rudimentos de la fotografía en blanco y negro, con el fin de registrar la realidad y que le sirviera de modelo para sus óleos. Un año más tarde, en un viaje a Villa del Río junto al pintor Pedro Bueno, éste le inicia en la fotografía a color de paisaje, que ya no abandonará hasta los años 90²⁹⁸.

298 Inicialmente, Martínez utilizó una cámara Voigtländer, de 35 mm, con un objetivo Schneider. En 1962 la cambia por una Yashica de 6 x 6 cm, que supuso el paso a un formato menos panorámico, que le permite prestar más atención en el detalle. En la década de 1970 hasta 1990 emplea diversas cámaras automáticas.

Durante la década de 1950, la paulatina apertura de las políticas económicas estatales permitió un mayor acceso a los materiales fotográficos, que empezaron a ser importados, aunque siguieron escaseando y tenían un coste elevado. Con ello, se volvieron a comercializar los productos de la casa Kodak, entre los que se encontraba la película Kodachrome, el primer procedimiento que facilitaba la fotografía a color a los aficionados, sin necesidad de conocimientos específicos en el laboratorio y con unos resultados óptimos, en cuanto a la gama y a la calidad cromática²⁹⁹.

La fotografía a color tuvo una escasa difusión en España durante el período franquista, en lo que incidieron los condicionantes del mercado y los económicos, ya que su procesamiento era más caro, pero no fueron los únicos. Dentro del panorama de las agrupaciones fotográficas, el blanco y negro era la norma, y el color se concebía mayoritariamente mediante los procesos pigmentarios heredados del pictorialismo. La fotografía a color, propiamente dicha, no se consideraba apta para la expresión creativa, principalmente por su *excesiva* semejanza con la realidad. Estos planteamientos se sustentaban en los preceptos de la fotografía artística y la negación de la propia naturaleza reproductiva del medio³⁰⁰. Otro factor era la complejidad del procesado en color si se hace personalmente, mientras que si se envía a un laboratorio profesional, el autor no controla el resultado final, siendo, además, las intervenciones en el positivado, un aspecto que se entendía como parte del proceso creativo³⁰¹. Así, dentro de la tendencia fotográfica española, la producción de Cirilo Martínez era una *rara avis*, en cuanto al uso del color. En cualquier caso, el pintor se mantuvo en todo momento ajeno de los cenáculos asociacionistas, practicando la fotografía de un modo completamente independiente.

299 Se trata del primer procedimiento a color por síntesis sustractiva, que se empezó a comercializar en 1935 y que había sido empleada inicialmente para el cine. La película se mandaba a revelar, por lo que se evitaba al usuario el procesamiento en el laboratorio.

300 En el rechazo a la fotografía a color influía la idea de que la fotografía debía alejarse de la realidad y de su propia naturaleza de registro para ser *artística*, así como por una tendencia general a la artificiosidad, heredada del pictorialismo. Esta concepción había empezado a cambiar a finales de los años cincuenta por el impulso de las nuevas generaciones de fotógrafos. Aun así, los fotógrafos renovadores mantuvieron la tradición del blanco y negro, aunque varios autores, como Alberto Schommer, Carlos Pérez Siquier y Gonzalo Juanes, trabajaron con la fotografía a color desde la década de 1960, cada uno por su cuenta. Por otro lado, la estabilidad de la imagen en color no estaba pautaada, siendo menor que el gelatinobromuro, lo cual repercute en su conservación.

301 Al respecto, el hecho de que Martínez Novillo no tuviera pretensiones creativas en sus fotografías habría afectado en que no tuviera en cuenta los posibles matices en el resultado del positivado.

Martínez Novillo utilizó sistemáticamente la fotografía para captar paisajes, que hacía servir posteriormente como fuente de inspiración para su obra pictórica, que realizaba posteriormente en su estudio. Su cámara le acompañó en los múltiples viajes que emprendió a lo largo y ancho de la Península en busca de motivos paisajísticos para sus cuadros, en los que simultaneaba la toma de fotografías con la realización de dibujos y bocetos, ya que nunca renunció a tomar apuntes del natural. No obstante, a partir de 1965, incrementa el uso de la fotografía al vender unos dibujos que podrían haberle servido como apuntes, mientras que la falta de valor comercial de la fotografía la excluía de dicha posibilidad. El pintor recorrió todo el país en busca de motivos para sus lienzos; entre los lugares que fotografió se pueden contar Cuenca, Granada, Córdoba, Guadalajara, Toledo, León, Salamanca y Zamora, entre otros muchos.

Según su hija Mercedes:

*La fotografía constituía para él una herramienta para trasladar a su obra la idea surgida en un momento de intuición, que luego podría servir o no para su pintura, pero que, en cualquier caso, siempre contribuía a enriquecer su argumentario total de artista...*³⁰²

Se ha dicho que Cirilo Martínez no entendía estas fotografías más que como una herramienta de trabajo, y que frecuentemente se encontraban desperdigadas entre papeles y materiales en su estudio. No obstante, el propio autor consideraba esta práctica como una afición y *hablaba del placer que le proporcionaba el simple hecho de pasear en busca de escenas que fotografiar*³⁰³. Por tanto, que las fotografías tuvieran una función inspiradora para la creación pictórica no conlleva que fuera una acción realizada de forma automatizada, ni con una finalidad puramente utilitaria.

La fotografía, entendida como apunte del natural, parece remitir a la función de registro, vinculada con el rigor reproductivo del objetivo y el detalle que ofrece la imagen, lo cual posibilita su uso como modelo pictórico para el estudio de formas, composiciones y perspectivas. Sin embargo, el autor madrileño no registraba fotográficamente un objeto o escenario para copiar su apariencia, como lo hicieron tantos pintores, como ya se ha comentado a colación de Antonio de Gueza. La práctica pictórica de Martínez se basa en un proceso de interiorización, que se sustenta en la observación de la realidad, que

302 Mercedes Martínez Novillo en *Cirilo Martínez Novillo: Fotografías color 1957-1970*, 2010, *op. cit.*, p. 40.

303 UMBRAL, Francisco, "Pintura-Pintura", *Martínez Novillo*. Madrid: Cuadernos Guadalimar, n.º 37, 1994, p. 40.

posteriormente reinterpreta con libertad. En sus óleos no hay elementos anecdóticos, sino que todo se reduce a su esencia, en composiciones abstraizantes; de ahí que, atendiendo el carácter de su pintura, no parezca tener cabida el uso de un medio supuestamente objetivo, como la fotografía, dentro del proceso de creación.

Sobre el papel de la fotografía en la pintura de Martínez Novillo, son esclarecedoras las palabras de López Anglada:

*...cuando se enfrenta al lienzo para retratar el paisaje que vio en su último viaje, primero se ríe al ver con qué facilidad va a dejar vivo para siempre el pueblo o los serrijones que tanto le impresionaron, pero, según va avanzando la obra, comprende que para que quede siempre viva es preciso asesinar antes la fotografía y recrearla en resurrección inmortal en paisaje que modifica el natural, que lo redime de su verdad.*³⁰⁴

El autor consideraba necesaria la liberación de la pintura de toda servidumbre, especialmente de la imitación de la realidad. Al respecto, no se puede dejar de traer a colación la opinión de una parte de la crítica, especialmente de algunos pintores de finales del siglo XIX, que consideraban a la fotografía como liberadora de la pintura en su papel de referente del mundo, y que, posteriormente, fue relacionada con el desarrollo de la abstracción y otras tendencias pictóricas, basadas en procesos de reinterpretación subjetiva de la realidad. Según estas consideraciones, era la fotografía quien asumía esa función reproductora.

Atendiendo a lo dicho, la fotografía a color presenta unas características idóneas para la estrategia seguida por el autor. Frente a las imágenes en blanco y negro, cuya falta de cromatismo hace destacar las composiciones y las formas; la fotografía a color ofrece mayores posibilidades a la hora de acercarnos a la impresión directa de la realidad, y era esto lo que le interesaba a Martínez Novillo, quien no pretendía hacer transposiciones directas en sus óleos, sino recordar su percepción subjetiva del paisaje. Así, las fotografías se convierten en memoria de la sensación perdida. La experiencia visual era lo que le interesaba al autor, la cual es indefectiblemente estética. El corpus fotográfico de Martínez Novillo puede entenderse, pues, como el registro de sugerencias estéticas, que pudiera utilizar como fuente de inspiración para crear su propio universo expresivo sobre el óleo, o no. La fotografía, como transmisora de sensaciones, participaba de esa misma creatividad, aunque no fuera el objetivo final, sino un engranaje

304 LÓPEZ ANGLADA, Luis, "Drama y humor en el mundo interior de Martínez Novillo", *Martínez Novillo*, 1994, *op. cit.*, p. 15.

de un proceso más amplio. Es lógico, por tanto, que el autor no considerara sus fotografías como *obras de arte*.

Esta apreciación no conlleva un menosprecio de la fotografía. No se conoce un testimonio específico sobre este asunto, pero Martínez Novillo tuvo relación con fotógrafos, como Nicolas Muller y Francesc Català-Roca, que fueron dos de los fotógrafos más destacados en el panorama estatal del período franquista. De hecho, en 1950, el pintor expuso con Nicolás Muller y el grabador Manuel de Aristizábal en el Salón de la Diputación Provincial de Cuenca. Por su parte, Català-Roca lo retrató pintando, en 1954. Martínez Novillo también vivió temporalmente, en París, con el fotógrafo abstracto Ángel Úbeda, en 1962. Con todo ello, no se le debe achacar, en principio, ningún tipo de opinión negativa sobre las posibilidades expresivas del medio fotográfico.

Por otro lado, se ha mencionado la falta de conexión de Martínez Novillo con los círculos de aficionados. La visión fotográfica del autor no deriva de otras tendencias; la simple elección temática y la técnica la aleja. Sus paisajes no proceden de la tradición fotográfica, ni tienen referencias a la renovación que se estaba dando en Almería, Barcelona y Madrid, coetáneamente a los inicios del pintor en el medio. Tampoco se aprecia una influencia de los citados Muller, Català-Roca o Úbeda. El lenguaje fotográfico empleado por Martínez Novillo se deriva únicamente de su forma de mirar y de su concepción del paisaje, directamente vinculadas con su pintura, sin que pase por el contexto fotográfico del momento o anterior.

La visión que Martínez Novillo vuelca en sus fotografías forma parte del mismo proceso creativo de sus pinturas y de la interiorización que el autor lleva a cabo en éste. Ya se ha comentado que la tendencia a la abstracción de sus óleos es la expresión de la esencialización de la realidad, que se inicia en el mismo acto de mirar. Así, también sus fotografías participan de ese mecanismo que busca revelar la esencia de la realidad, como forma subjetiva de aprehender el territorio. Pero la mirada no sólo registra, sino que también conforma. Al respecto, son reveladoras las palabras del propio Cirilo refiriéndose a su pintura: *lo que acaba por imponerse en la obra de arte es el sentimiento vital de mí mismo, sentimiento que cobra forma concreta a través de la visión y del recuerdo selectivo del paisaje*³⁰⁵.

305 Cirilo Martínez Novillo, citado en MARÍN-MEDINA, José, "Revelar el paisaje: La fotografía en la práctica pictórica de Martínez Novillo", *Cirilo Martínez Novillo: Fotografías color 1957-1970*, 2010, *op. cit.*, p. 20.

Del mismo modo, se aprecia en sus fotografías algunas características que se corresponden con el espacio que ocupan en un proceso creativo más amplio, a través del cual conectan con su pintura. Las tomas tienen un carácter intuitivo, que responde a esa captación de una sensación óptica de la que se ha hablado. Pese a la espontaneidad de la mirada del autor, se trata de paisajes calmados, en los que la instantaneidad no determina el sentido de la imagen; no hay un *instante decisivo* en sus fotografías, al estilo de la fotografía humanista *bressoniana*. Las fotografías están perfectamente compuestas, como es de esperar en alguien que tiene unos profundos conocimientos pictóricos, siendo la luz y el color igualmente entendidos como elementos plásticos.

Las tomas que hace Novillo son vistas modestas, sin pretensiones, siendo en su mayoría paisajes anónimos. El paisaje de Martínez Novillo es preeminentemente rural, siendo frecuentemente vistas generales de extensiones de tierra, que pueden verse interrumpidas por alguna población. También hay vistas urbanas de pequeños pueblos, donde la presencia humana se hace más notable. Cuando aparecen personajes en sus paisajes, serán generalmente campesinos, arrieros y pastores realizando sus tareas, directamente vinculadas a la tierra. Sin embargo, no existen referencias a una visión de carácter costumbrista o pintoresquista. Los personajes se muestran como un componente inherente del paisaje, que lo configura en tanto que lo transforma con su actividad, pero sin dominarlo. La excepción a algunos de estos rasgos son, precisamente, las fotografías de la ría de Bilbao.

La serie *Ría de Bilbao*

El fondo de Cirilo Martínez Novillo conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao está formado por una serie de fotografías dedicadas a la ría del Nervión. Se trata de paisajes con un marcado carácter industrial, lo que las distancia del resto de la producción del autor, en la que predomina el mundo rural.

La serie, titulada *Ría de Bilbao*, fue tomada en 1968, momento en el que la región del entorno Nervión estaba experimentando su segundo auge industrial, que se había iniciado en los años cincuenta y que finalizó con la crisis postfordista³⁰⁶. Durante esta

306 El entorno de la ría del Nervión fue una de las zonas de mayor industrialización de la época, junto a Madrid y Barcelona. La región se especializó, principalmente, en la industria pesada y naviera. Pese a que el origen de la decadencia industrial de la zona se encuentra en la crisis energética de 1973, hasta la muerte de Franco, en 1975, no se manifestó como tal, e incluso entonces se intentó ocultar durante casi una década.

segunda industrialización el entorno de Bilbao fue sometido a una drástica alteración, a consecuencia de un crecimiento urbano totalmente descontrolado en el que la industria ocupó una gran cantidad de terreno en las zonas privilegiadas, especialmente en los márgenes de la ría. Los problemas de ordenamiento territorial y urbano, derivados de este proceso, afectaron profundamente tanto a la configuración del paisaje como a las formas de vida de la población. A la convivencia entre las fábricas y las zonas residenciales, incluyendo los barrios de chabolas, se sumaban los altos niveles de contaminación que la industria emitía y sus desechos, que eran arrojados directamente a la ría sin ningún miramiento. Estas circunstancias, junto a otras de carácter social y económico, conllevaron que la calidad de vida de la población obrera se degradara considerablemente, sin que contaran con unas condiciones mínimas de salubridad.

Si algo ha caracterizado históricamente a la ría del Nervión ha sido su papel de centralidad de la vida de las poblaciones que a ella se asoman y que ha sido un factor clave en la prosperidad de la región, que ya desde finales del siglo XIX se tradujo en una atomización industrial. Martínez Novillo nos muestra, a través de sus fotografías, la esencia de la industrialización que en aquel momento definía la ría del Nervión y a toda la región.



Fig. 26. Cirilo Martínez Novillo, *Ría de Bilbao IV*, 1968, n.º inv. 10/505



Fig. 27. Cirilo Martínez Novillo, *Ría de Bilbao III*, 1968, n.º inv. 10/504

El pintor no pretende ensalzar la industria como símbolo del progreso y la modernidad, como se hacía mediante vistas generales de los grandes complejos fabriles, como Altos Hornos de Vizcaya, en las que la distancia y una perspectiva elevada magnifican la visión y, por ende, lo que en ella aparece. Por el contrario, las fotografías de Novillo muestran un paisaje fuertemente industrializado desde una perspectiva cercana, que no permite al espectador obviar la realidad del paisaje. En primer término, los despojos de la industria se hacen evidentes, pero la atención no se centra en ellos. La mirada no se detiene, sino que se desliza a lo largo de la imagen, en profundidad, desde el primer plano hacia el fondo. En último término, se presenta una vista general de las instalaciones portuarias y fabriles coronadas por los perfiles de las grúas, que caracterizaban el paisaje del Nervión. En estas fotografías, generalmente, la ría ocupa un plano intermedio o discurre por un lateral, quizás con algún barco o gabarra, y funciona como el componente que articula la composición. En muchas, aparece algún fragmento del pavimento de un muelle en un primerísimo plano, que se interpone al paisaje en la parte inferior de la imagen, así como algún elemento que se desarrolla en profundidad, creando una línea de fuga. El cielo ocupa buena parte de la escena, haciendo de contrapunto a la mitad inferior, algo que será característico tanto en el resto de su fotografía como en su obra pictórica. No obstante, el azul característico del resto de sus fotografías y de sus pinturas, en el paisaje vizcaíno no se asoma más que en la zona superior del cielo, predominando una tonalidad grisácea, propia de la contaminación del entorno de la ría³⁰⁷.

En las fotografías que toma Martínez Novillo de la Meseta, los campos se presentan labrados y transformados por sus habitantes, en una comunión entre hombre y tierra que se pone de manifiesto cuando aparecen figuras insertadas. Frente a éstos, en el entorno de la ría, la actuación del hombre sobre su entorno se ha vuelto despótica. El paisaje ha sido dominado y la transformación a la que se ha sometido ha hecho que su naturaleza sea irreconocible. Las imágenes tienen algo de desolador; de hecho, parecen pertenecer al período de decadencia post-industrial más que a la plena industrialización. Estas fotografías comparten la misma poética que las ruinas industriales, que será un tema frecuentemente recogido en la fotografía vizcaína, a partir de mediados de los años ochenta.

307 Al respecto, se debe advertir que se desconoce si en el proceso de retoque de Photoshop los valores cromáticos fueron alterados. En cualquier caso, los colores originales de la diapositiva nunca podrán apreciarse en una impresión digital.

Martínez Novillo parece percibir la ineficiencia del modelo social y económico, que se vino abajo apenas un lustro más tarde. Las imágenes emanar una sensación de abandono, que es efectiva en cuanto a la ausencia de relación entre el hombre y la tierra, aunque no sea real en el uso funcional que se le daba a esos espacios. La incapacidad de experimentar esa vinculación de los habitantes con el territorio, se expresa mediante la ausencia humana en esta serie de fotografías, reflejo de la imposibilidad de habitar el propio paisaje. En *Ría de Bilbao IV*, n.º inv. 10/505 [Fig. 26], resulta casi grotesco el descubrir un edificio de viviendas que se asoma, desde un lateral, al margen del estuario infestado de instalaciones portuarias y sus desechos.

Por otro lado, en *Ría de Bilbao I*, n.º inv. 10/502 [Fig. 28], la visión del primer término, con el agua de la ría contaminada y los cargaderos en los muelles, se contrapone con un *baserri* que apenas se percibe al fondo de la imagen, encaramado en el monte cubierto por la vegetación. Se enfrenta, pues, la idea de un modo de vida tradicional y el desarrollo industrial. Esta ambivalencia de la sociedad ya se había percibido en otros fotógrafos vizcaínos de la primera mitad de siglo, como Manterola o Guezala. En las fotografías de Novillo, ya en pleno proceso de la segunda industrialización, se hace evidente la ineficiencia, al menos, del modelo territorial desarrollado, por no decir del económico y social.

La crudeza de la realidad plasmada por Novillo en estas obras parece contradecirse con las esmeradas composiciones, la armonía con que se conjugan los colores y su expresividad, así como su belleza formal. A fin de cuentas, las fotografías nos devuelven una imagen cuyo lenguaje visual no concuerda con su significado. Incluso el humo rojizo arrojado por alguna maquinaria, al fondo de *Ría de Bilbao I*, n.º inv. 10/502 [Fig. 28], tiene un sugerente atractivo visual³⁰⁸. Esta visión amable podría responder, incluso, a la idea, convertida casi en sentimiento popular, de riqueza y progreso de la industria, o más probablemente se deba a la sensibilidad del autor, que es capaz de percibir la belleza en un sentido moderno, alejada de cánones o de la adecuación del tema. Del mismo modo sucede con el tratamiento escultórico de algunas embarcaciones o el perfil de las grúas sobre el horizonte, que se alzan como símbolos de la industria.

308 La alteración digital de las fotografías no permiten apreciar la calidad del color del Kodachrome original.

Es significativo que dentro del ámbito vizcaíno, durante esta etapa, no se desarrolle una visión fotográfica en torno a la ría del Nervión, que refleje los conflictos territoriales surgidos como consecuencia de la segunda industrialización³⁰⁹. Fue a partir de mediados de los setenta y principalmente en los ochenta cuando los fotógrafos de la zona centran su atención en el entorno, una vez que se ha declarado oficialmente el período de crisis. La excepción se encuentra en *La ría de Bilbao: aspectos fotográficos*, de Cándido Fullaondo, una de las escasas publicaciones fotográficas vizcaínas del tercer cuarto del siglo XX³¹⁰. El libro, publicado dos años antes de que Novillo tomara sus fotografías, está compuesto por 151 fotografías en blanco y negro que hacen un recorrido a lo largo del estuario. Se acompañan de comentarios, que comparten con las imágenes un carácter narrativo y anecdótico. Fullaondo no pretende ocultar la degradación atmosférica de la ría, ya que a través del texto nos habla de sus aguas amarillentas y de la suciedad del humo que emana de los barcos, fábricas y cargaderos, si bien, el autor, en términos generales, adopta un tono sentimental y poético, que también se manifiesta en las fotografías, en las que apenas se percibe la contaminación a la que aluden algunos de los comentarios, más que en alguna imagen general, completamente sumida en el humo.

Las fotografías de Fullaondo no reflejan la decadencia y degradación del territorio; no muestran los residuos industriales, y el conglomerado de instalaciones de las márgenes de la ría es captado desde perspectivas alejadas, aunque sí exista una crítica a esta realidad. En comparación, las fotografías de Martínez Novillo son mucho más duras. Sin duda, influye el hecho de que la mirada de Novillo sea la de alguien ajeno a los conflictos territoriales, cuya distancia le da una cierta perspectiva, que le permite ahondar visualmente en el tema de un modo más o menos objetivo.

309 Al respecto, no se puede dejar de señalar lo exiguo que era el panorama fotográfico vizcaíno de la época, siendo, además, una etapa de la que queda mucho por investigar. El tema tampoco fue común en otras expresiones plásticas, en las que las críticas tuvieron un fuerte componente social, pero apenas se centraron en la degradación del paisaje.

310 FULLAONDO, Cándido, *La ría de Bilbao: aspectos fotográficos*. «El cofre del bilbaino». Bilbao: Ediciones de la Librería Arturo, 1966.

A modo de recapitulación

Gaya Nuño, refiriéndose a Martínez Novillo como pintor, expresó: *madrileño de los fuertes, que va en derechura a la raíz de las cosas, a la raíz exactamente definidora*³¹¹. Unas palabras que bien pueden valer, salvando las distancias, para sus fotografías de la ría del Nervión, que expresan las problemáticas derivadas del proceso de industrialización compendiadas en estas imágenes a través del conflicto territorial. Si en su obra, el pintor pretende plasmar la esencia del paisaje; en Bilbao esa esencia se traduce, indefectiblemente, en el entramado industrial y sus residuos, que comportan toda una serie de problemáticas de hondo calado para la sociedad. Así, lo descarnado de estas fotografías no emana únicamente de los motivos presentados.

Al mismo tiempo, Martínez Novillo muestra esta realidad sin recurrir a lo hediondo de la industria y sin emplear lenguajes que lo enfatice. No existe un afán de denuncia. Sus imágenes no incomodan al espectador en un primer momento; son estéticamente amables sin ser complaciente. El autor prioriza las sensaciones que experimenta ante el paisaje, al igual que hará en sus abstracciones. Si bien la realidad fundamental del paisaje vizcaíno nos remite, en última instancia, a un sentimiento de desolación, que no suele expresarse en sus paisajes pictóricos, como tampoco en el resto de sus fotografías.



Fig. 28. Cirilo Martínez Novillo, *Ría de Bilbao I*, 1968, n.º inv. 10/502

311 GAYA NUÑO, Juan Antonio, “Sustancia de pintura”, 1964. En *Martínez Novillo*, 1994, *op. cit.*, p. 9.

ALBERTO SCHOMMER. El grito de la fotografía

El fondo fotográfico de Alberto Schommer en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

El fondo de Alberto Schommer cuenta con un total de 127 fotografías (n.º inv. 05/189 al 05/191; 06/1; 06/5; 06/435; 07/2; 08/251; 10/21 al 10/30; 11/42, y 13/40 al 13/147). La obra de Schommer fue objeto de una primera exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1987, como parte de un recorrido itinerante de la serie *Civilizaciones*, organizada de forma ajena al Museo. No fue hasta 2005 cuando ingresan las 3 primeras obras del autor en la institución, y en los años sucesivos lo hacen otras cinco. Las donaciones realizadas por Schommer se encuadran dentro de las relaciones entre el Museo de Bilbao y el fotógrafo vitoriano, que tendrán como resultado la exposición *Schommer. Retrospectiva 1952–2009*, en 2010. Ese mismo año, con motivo de la muestra, el autor dona otras 10 fotografías, mientras que el resto de piezas que habían participado en la exhibición quedan en la institución en calidad de depósito. Posteriormente, Schommer amplía cuantiosamente su aportación a los fondos del Museo de Bilbao donando otras 109 piezas, casi todas en 2013. Con ello, el fondo de fotografía de Alberto Schommer pasa a ser el más completo que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En el apartado dedicado a la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao, ya se ha comentado la diversidad del fondo de Schommer, tanto por el marco cronológico, que abarca de 1952 a 2007, como en cuanto a la técnica, siendo principalmente gelatinobromuros e impresiones digitales. Estas últimas están mayoritariamente realizadas a partir de la digitalización de clichés, y por tanto, las tomas fueron realizadas con una cámara analógica³¹². Todas las fotografías son originales del autor, si bien algunas copias son de época y otras son modernas, realizadas expresamente con motivo de la exposición celebrada en el Museo.

312 Schommer ha empleado tanto cámaras de medio formato, 6 x 6 cm, como de paso universal, 35 mm.

Alberto Schommer García

Alberto Schommer García (Vitoria-Gasteiz, 1928 – San Sebastián, 10/09/2015) era hijo del fotógrafo Albrecht Schommer Koch, quien se instaló en Vitoria-Gasteiz, en 1925, y abrió un estudio de fotografía³¹³. Inicialmente, Alberto Schommer quería dedicarse a la pintura, actividad que compaginaba con su interés por el mundo del cine. En 1954, fue seleccionado para exponer en la II Bienal Hispanoamericana de Arte en La Habana; el cuadro que fue admitido fue el último que pintó el fotógrafo.

En cuanto a su faceta fotográfica, sus primeros conocimientos sobre la técnica los adquiere en el estudio paterno, donde se había familiarizado con los procedimientos desde pequeño. Esta formación inicial la completó en Hamburgo, en 1952, donde profundizó sobre la práctica fotográfica. Durante dicha estancia, el autor viajó por Alemania durante tres meses, visitando museos como complemento a su formación estética. A su vuelta a Vitoria, empieza a realizar reportajes y retratos, principalmente en el estudio de su padre, y lleva a cabo una actividad fílmica, a través del Cineforum y la realización de cortometrajes.

Fue en el Cineforum donde conoce a un realizador de cine catalán que le hizo llegar dos libros de Irving Penn y Richard Avedon, que le causan una honda impresión y le hacen entender que la fotografía profesional no era incompatible con la libertad de creación y la autorrealización. Posteriormente, Schommer conoce el trabajo de William Klein, de quien se confiesa deudor, especialmente en el empleo de los recursos técnicos de un modo expresivo. También tuvieron repercusión en la primera producción de Schommer la fotografía humanista y el catálogo de la exposición *The Family of Man*, del que se ha hablado en el apartado dedicado a Cualladó³¹⁴. Otra influencia que recibe el autor, durante su primera etapa, fue de la Fotografía subjetiva, liderada por Otto Steinert, que defendía la experimentación técnica como una vía de expresión subjetiva del fotógrafo, siendo ésta la que debía primar en la práctica fotográfica. Dicha tendencia deja una impronta fundamental en Schommer, especialmente a nivel teórico, en cuanto a la forma de proceder y en la actitud que adopta, en lo que se refiere a la continua búsqueda

313 Albrecht Schommer Koch (Westfalia, Alemania, 1897-Vitoria-Gasteiz, 1981), médico de profesión, llega a San Sebastián, huyendo de la I Guerra Mundial, en 1917, donde vivía su tío, el fotógrafo Willy Koch. Albrecht Schommer desarrolló su trabajo como fotógrafo profesional en Vitoria-Gasteiz hasta 1979. Su archivo fotográfico se conserva en la Diputación Foral de Álava.

314 STEICHEN, Edward, 1955, *op. cit.*

de distintas posibilidades estéticas, que va practicando a lo largo de los años³¹⁵. Bajo estas influencias, el autor se distancia de la tradición del estudio y afronta la fotografía desde una visión menos constreñida y más cercana a la expresión creativa, que irá afianzando con el paso de los años.

En 1957, Schommer entra en contacto con el grupo Afal y, a principios del año siguiente, empieza a participar en las actividades que promueve el grupo almeriense y a presentarse a concursos de fotografía³¹⁶. En 1958, le conceden el Premio de Honor del III Salón de Invierno de Almería, un accésit en el Premio Negtor y es premiado en la II Bienal Española de Arte Fotográfico del Cámara Club de Sabadell. Como parte del grupo Afal expone en el *Salón Internacional Albert I de Charleroi*, donde le conceden la copa de oro, y en la II Bienal de Pescara. En 1959, participa, con siete obras, en la exposición de Afal con el grupo Les 30 x 40 en la Embajada Española en París, ya comentada en referencia a Cualladó. Dentro de este ámbito, la obra de Schommer fue señalada por el resto de fotógrafos por su calidad, pudiéndose apreciar ya una producción definida, que anticipa el posterior desarrollo del autor, con obras como *Biarritz*, n.º inv. 13/42. En 1960, expone individualmente en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, y ese mismo año un directivo de la agencia de publicidad Publicis le invita a París, donde pudo conocer el ambiente fotográfico de la moda de primera mano; allí también trabajó para Balenciaga durante un mes. Sin embargo, su regreso a Vitoria se ve precipitado por su padre, quien le requiere para trabajar en el estudio familiar.

De vuelta a la capital vasca, además de los retratos de estudio, que seguían fórmulas estéticas rígidas, realiza algunos encargos por su cuenta, tanto fílmicos como fotográficos, tanteando las dos formas de expresión. En esta época ya se empieza a vislumbrar la originalidad que caracterizará a Schommer a la hora de abordar sus trabajos profesionales, aunque las exigencias del cliente aún no le permiten desarrollarla como lo hará posteriormente. La reivindicación de una mayor libertad creativa para la realización

315 Otto Steiner (1915-1978) organizó tres exposiciones bajo el título *Subjektive Fotografie*, en 1951, 1954 y 1958, en las que agrupaba a fotógrafos de distintos países con obras en las que predominaba un lenguaje fotográfico experimental y personal por encima del motivo fotografiado.

316 El autor será presentado como miembro en el artículo: PÉREZ SIQUIER, Carlos, "Alberto Schommer Koch", *Afal: Revista bimestral de fotografía y cinematografía*, n.º 13, enero-febrero 1958, [s.p.]. El hecho de que emplee el nombre de su padre quizás lo hiciera por estar asociado a su estudio. Este error se mantiene en todos los números de la revista en los que aparece. Desde el n.º 19, de julio-agosto 1959, hasta el n.º 36, de mayo-diciembre 1962, Alberto Schommer Koch figura como corresponsal de Afal de Vitoria. Sobre los planteamientos estéticos y teóricos de Afal, consultar el capítulo dedicado a Gabriel Cualladó.

de encargos será una constante, lamentando el poco respeto que se tiene a la fotografía de autor en el mundo profesional. Es también en este período cuando empieza a utilizar la fotografía a color para algunos encargos, que se hace habitual en toda su producción, combinándola con el blanco y negro, que no abandona. Fue en una visita a la feria de Photokina cuando Schommer *descubre* la fotografía a color, sobre la cual le escribe a Pérez Siquier en una carta:

*Una gran experiencia: el color. Estoy medio loco. El color toma una nueva vida en la fotografía, es un campo tan inmenso [...] Valoré la función del color en relación a la línea y especialmente el contraste del color dentro de la luz. No la sombra y la luz.*³¹⁷

Conforme avanzan los años sesenta, se percibe en la obra del autor una clara evolución hacia una experimentación más atrevida, con la que se distancia tanto de la herencia del tardo-pictorialismo, como de la tendencia próxima a la fotografía humanista, que eran las corrientes que dominaban el panorama fotográfico español. Al mismo tiempo, mantiene contactos con el ámbito de la vanguardia artística. En 1965 y 1966 documenta los conciertos y eventos del colectivo Zaj, y en 1966 cofunda el grupo Orain, como parte de la denominada *Escuela Vasca*, para la renovación del arte y con el objetivo de abrirse a las vanguardias universales³¹⁸. Como ya se ha indicado en relación a Cualladó, no era común que la fotografía participara de un movimiento dentro de un ámbito global de las artes plásticas, como sucede en este caso, de la mano de Schommer. Estas relaciones, así como otras que establece en distintos momentos de su carrera, reflejan, en cierto modo, la firme autoconciencia de Schommer como creador, en un sentido amplio, que es una constante a lo largo de su trayectoria.

Ese mismo año de 1966, Schommer abre un estudio en Madrid. En un primer momento, se dedica a los encargos de arquitectura, publicidad y reportajes para portadas de discos. Sobre su trabajo en la fotografía publicitaria, Schommer se encontró con un mundo en el que no podía desarrollar su creatividad, como él mismo ha dijo: *no sólo no se podía crear, sino que además te creabas enemigos al sugerir ideas*³¹⁹. Poco a poco, especialmente a partir de los años setenta, Schommer fue ganando la confianza de sus

317 Alberto Schommer en carta a Carlos Pérez Siquier, 12/10/1958, citado en TERRÉ, Laura, *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956/1963*. Sevilla: Photovisión, 2006, p. 361.

318 Los otros fundadores fueron Jesús Echeverría, Joaquín Fraile, Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elgea. El grupo Orain en Álava, junto al Emen en Bizkaia, Gaur en Gipuzkoa y Danok en Navarra conformaban la *Escuela Vasca*, impulsada principalmente por Jorge Oteiza, Agustín Ibarrola y Néstor Basterretxea. Schommer se distanció del grupo por su traslado a Madrid ese mismo año.

clientes y consigue realizar encargos con una mayor libertad de actuación, compatibles, en buena medida, con sus intereses personales como fotógrafo y con sus convicciones como creador.

Es también en estos años cuando la obra de Schommer empieza a tener una mayor presencia en las salas de exposiciones. En 1967, participa en la Exposición Universal de Montreal, y en adelante, su difusión va en aumento, siendo notable, especialmente si se tiene en cuenta el parco panorama expositivo. En 1975, expone en la galería Multitud y en Iolas Velasco, y durante la siguiente década expone en galerías de arte de forma habitual³²⁰. Así, dentro del circuito artístico, se fue divulgando una parte de su producción conforme el autor la iba creando, más o menos, como se irá referenciando en el texto a colación de las fotografías del Museo de Bilbao. Este tipo de exposiciones comportan, al mismo tiempo, la comercialización de su obra en los circuitos artísticos, también en el ámbito internacional, algo que es excepcional entre los fotógrafos de su generación.

Además de las muestras en galerías, se encuentran aquellas otras que tienen una función de reconocimiento a la figura del autor y a su obra, como parte de las labores de recuperación y reivindicación de la fotografía. Entre éstas, se puede citar la exhibición en la Galería Forum de Tarragona, en el marco de la Primavera Fotogràfica a Catalunya, en su segunda edición de 1983. En 1989, el Círculo de Bellas Artes de Madrid organiza una retrospectiva de sus retratos que tendrá una itinerancia por varias ciudades, tanto españolas como extrajeras, terminando su recorrido en el Centre George Pompidou de París. En 1998, la Biblioteca Nacional de España organiza una muestra antológica de Schommer que itenera por distintas ciudades, tanto españolas como europeas. *La Transición*, también fue gestionada por la Biblioteca Nacional de España, en 2005, y fue exhibida en varios lugares, aunque en primera instancia responde a la difusión de la temática que abarca, más que a la figura del autor. En 2010, el Museo de Bellas Artes de Bilbao fue el encargado de hacer una revisión de toda su obra, con una retrospectiva representativa de toda su producción. También se puede citar como parte de estas exposiciones la del Museo Nacional del Prado, de su serie *Máscaras*, en 2014, o la última gran retrospectiva, celebrada en Tabakalera de San Sebastián, de finales del 2016 a

319 *Alberto Schommer: Retratos: 1969-1989: Retrospectiva*. [Folleto]. Junta de Castilla y León; Círculo de Bellas Artes; Diputación de Zamora, 1990, [s.p.].

320 En 1975 expone en la galería Multitud de Madrid una pieza cercana al concepto de instalación artística, realizada a partir de una fotografía de Franco rodeada con papel de periódico y cubierta con alambres. En la galería Iolas Velasco muestra sus *Retratos psicológicos*.

principios del 2017.

Entre las exposiciones en el extranjero, aunque son numerosas, se puede destacar una muestra en 1977 en el Chateau d'Eau, en Toulouse; en 1983, en el Visual Studies Workshop, en Rochester, Nueva York; en 1989, la Sociedad Fotográfica de Japón le invita a los actos de celebración del 150 aniversario de la fotografía, y participa en la exposición *54 maestros de la fotografía*, en el Metropolitan Museum of Photography de Tokio. En 1991, participa en Les Rencontres d'Arles, y al año siguiente expone en la galería Salander-O'Reilly, de Berlín, junto a Willem de Kooning.

Asimismo, la trayectoria de Alberto Schommer ha sido reconocida con varios galardones, entre los que destacan su nombramiento como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1996³²¹; Premio Titania por su aportación a la cultura arquitectónica por el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, en 2004; la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes por el Ministerio de Cultura, en 2008, y el Premio Nacional de Fotografía por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en 2013.

En el ámbito de la formación, Schommer ha impartido varios cursos y charlas, de los que aquí se referencian sucintamente los más destacados. En 1982, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo le invita a dirigir un curso de fotografía, con la participación de Fritz Gruber y Manuel Falces, entre otros. En 1984, dirige un curso sobre fotografía de retrato en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca; dirige el curso de fotografía *Fotofutura*, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, y da distintas conferencias en Madrid, Albacete, Valencia, Sevilla y Vitoria. Un año más tarde, participa como presidente de honor en las Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía, en el Museo Español de Arte Contemporáneo. En 1991, imparte un curso sobre el retrato en Francia. Participa dando conferencias en los Cursos de Verano de El Escorial de la Universidad Complutense de Madrid en 1991, 1992 y 1999. En 1992 también imparte un curso en el International Photomeeting, en la República de San Marino, y en 1997 en la Universidad Menéndez Pelayo, en el Escorial, entre otros que ha realizado a lo largo de los años. Además, en 1986, forma parte del comité asesor del MEAC, justo en la época en la que la Colección de Fotografía toma un impulso determinante para su posterior desarrollo.

321 "Elogio a la fotografía" será el título del discurso de Alberto Schommer como académico.

La obra fotográfica de Alberto Schommer

La carrera de Alberto Schommer es una de las más fructíferas y singulares del panorama fotográfico español. Su obra está enmarcada dentro de la práctica de la fotografía profesional, sin embargo, si por algo se distingue la producción del autor es por su personalísimo punto de vista a la hora de abordar todos los géneros, incluyendo muchos de los encargos. Siempre ávido por plantear nuevas propuestas, continuamente explora diversas vías de experimentación, que se basan en la indagación de las posibilidades del lenguaje fotográfico y de las técnicas, enfocadas siempre al descubrimiento de nuevas soluciones formales y estéticas.

Schommer trabaja principalmente en series, al igual que hacía Cualladó y tantos otros fotógrafos coetáneos bajo el influjo de *The Family of Man*. Sin embargo, las series de Schommer tienen una marcada identidad estética y plástica; el autor las plantea como pesquisas creativas, que idea y planifica con antelación. Así, la mayoría de ellas aportan alguna novedad respecto al resto de su producción, al mismo tiempo que forman parte de búsquedas estéticas más amplias, que abarcan distintas series. De este modo, las series presentes en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao, quizás con la excepción de su producción temprana, tienen unas particularidades técnicas y estéticas específicas, al mismo tiempo que se manifiestan como representativas de conjuntos de obra más amplios, con características comunes, como se irá viendo.



Fig. 29. Alberto Schommer, *Vitoria*, 1955, n.º inv. 10/21

Atendiendo al contexto en el que Schommer desarrolla buena parte de su carrera, se debe considerar la evolución de la fotografía profesional, principalmente en la década de 1960, que sufrió un profundo cambio en cuanto al concepto de retrato de estudio, influenciado, en parte, por las consecuencias de la progresiva democratización de la fotografía³²². Además de la alteración en los hábitos del ciudadano de a pie, los gustos también empezaron a cambiar bajo la influencia de una nueva cultura visual, en la que va tomando importancia la estética publicitaria y de la moda del resto de Europa y de Estados Unidos. Así, de la mano de algunos de los fotógrafos que iniciaban su andadura hacia principios de los años sesenta, el concepto de retrato de estudio tradicional sufre una transformación hacia un lenguaje más moderno. Entre estos fotógrafos, Schommer fue uno de los que rompió de forma más drástica con el modelo anterior.

Hacia mediados de los años setenta, Alberto Schommer es uno de los fotógrafos de retratos más conocido por las personalidades públicas. Al mismo tiempo que el papel de la fotografía, en la configuración de la imagen de dichos personajes, fue adquiriendo un papel fundamental. Fue este género el que le dio a Schommer una mayor autoridad como creador, principalmente a partir de los *Retratos psicológicos*, que le reportaron fama y contactos con el mundo de la prensa. En esta línea de actuación, cabe resaltar su trabajo como fotógrafo de los Reyes de España en sus viajes al extranjero, desde 1978 hasta 1986; fotografías en las que se conjuga el retrato, la función propagandística y el reportaje de viaje.

Así, con el paso de los años, Schommer adquiere una fama y un reconocimiento que le permiten, en primera instancia, ejecutar los encargos con la libertad que había ansiado desde sus primeros años como fotógrafo, llegando a poder centrarse en proyectos fotográficos de viajes y en la experimentación personal. Más allá de los géneros que abarca Schommer en cada momento, uno de sus rasgos más destacables, es su capacidad como profesional para orientar su carrera hacia las vías de creación que le ha interesado explorar en cada momento.

322 La industria fue ofreciendo cada vez más facilidades técnicas y precios más baratos. Muchos de los fotógrafos de estudio se quejaban del intrusismo que sufría la profesión. También hay que considerar la aparición en España de los fotomatones, a partir de 1963.

Los reportajes de la primera época

Se puede acotar una primera etapa de la obra de Schommer de 1952 a 1966, es decir, a partir de su formación en Hamburgo hasta que se traslada a Madrid para abrir su propio estudio. Este período está representado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, principalmente, con obras de la segunda mitad de la década de 1950, cuando el autor ya se dedica de forma específica a la fotografía, tras conocer algunas de las tendencias internacionales que influyeron en su producción.

Es a partir de su viaje a Alemania cuando el autor empieza a asumir la fotografía como una forma de expresión personal y subjetiva, más allá de la práctica profesional de estudio. Esta estaba delimitada por unos patrones más o menos encorsetados, que se regían por la función de registro de la efigie y se adecuaban a unas determinadas tipologías en cuanto a poses, decorado, iluminación, etcétera.

Durante estos años, la relación de Schommer con el grupo Afal supuso una reafirmación de las que el autor venía desarrollando, basadas principalmente en la libertad de experimentación, más que en una tendencia estética concreta³²³. Dichas influencias suponen un empuje al trabajo personal del autor, que empezó a indagar por cuenta propia algunas alternativas del lenguaje fotográfico, aplicadas a temáticas diversas, como el bodegón, el paisaje, el retrato o la fotografía de calle, todo ello al margen de la fotografía que realizaba en el estudio de su padre. Del mismo modo, en estos momentos, también se aprecia una influencia de Afal en cuanto a la adopción de una estética cercana al documentalismo fotográfico de carácter humanista, que predominaba entre los fotógrafos del grupo. Entre la obra de esta época, destacan los reportajes callejeros en los que presta atención a la experimentación de efectos fotográficos, como la captación del movimiento, que se ve en *Vitoria*, n.º inv. 13/43 y 13/46; los encuadres descentrados, en *San Sebastián*, n.º inv. 13/44, o *Hermoso encuentro*, n.º inv. 13/64; la presencia compositiva del vacío, en *Sala de exposiciones Huarte*, n.º inv. 13/14, y los efectos visuales provocados por fenómenos atmosféricos, la luz o el humo, como en *Vitoria*, n.º inv. 10/21 [Fig. 29] y 13/47, *La mosca*, n.º inv. 13/57, y *La luz*, n.º inv. 13/58. Entre los reportajes de carácter humanista, se encuentra la serie realizada a una comunidad gitana, n.º inv. 10/22 y del 13/52 al 13/55. Buena parte de las

³²³ Afal dedicó un número especial a Otto Steinert, si bien en números anteriores ya se había hablado de la fotografía subjetiva. *Afal: Foto cine: Cuaderno bimestral de fotografía y cine*, n.º 32, septiembre-octubre, 1961.

fotografías de este período presentan un formato cuadrado que se corresponde con el del negativo, siendo uno de los pocos fotógrafos *afaleros* que lo mantiene en las copias³²⁴.

Sobre la obra de Schommer, se recogen dos opiniones en la revista *Afal*. La primera es de Carlos Gambau, presidente del Cámara Club de Sabadell, con ocasión de la II Bienal Española de Arte Fotográfico, en la que Schommer había sido galardonado:

*Un completo fotógrafo que domina tanto el retrato, como la composición o el paisaje, y con un positivado personalísimo, que aun pareciendo prescindir de toda técnica, dá [sic.] todos los matices y refuerza magistralmente la anécdota.*³²⁵

La segunda, es emitida por Roger Doloy, como parte del comentario a la exposición de Afal y Les 30 x 40 en París. En primer lugar, Doloy critica la falta de nitidez de algunas obras y continúa describiendo un grupo como:

*Imágenes duras, muy blancas, voluntariamente blancas que están animadas por la presencia de personajes en «flou», buscado de propósito. En ellas se ha perseguido el efecto, sacrificando la calidad técnica, y nos parecen un intento de estudio o ensayo.*³²⁶

En primer lugar, sobre las fotografías *voluntariamente blancas*, estas se deben poner en relación con un fuerte sentimiento espiritual y religioso, que el autor pretendía expresar a través de su obra. Uno de los recursos para dicho fin era precisamente la creación de imágenes en las que el blanco dominaba claramente la composición. En segundo lugar, ambos textos sacan a relucir algunas de los recursos que se perfilan en esta primera etapa y con los que Schommer trabaja asiduamente a lo largo de su producción. En concreto, en lo referente al empleo de la técnica puesta al servicio de una sensación, que se refiere tanto al momento de la toma como al proceso de positivado. También es interesante señalar el empleo de los términos *anécdota* y *efecto* en los respectivos fragmentos; Schommer tiende a utilizar el lenguaje fotográfico con un cierto efectismo, con los que, muchas veces, enfatiza elementos anecdóticos de la imagen.

Se ha dicho que estas primeras obras de Schommer son afines estéticamente a la de los jóvenes fotógrafos del entorno de Afal, pero, simultáneamente, se distancian de ella

324 Schommer realizó sus primeras fotografías con una Leica, de paso universal, que le cogía a su padre, quien pronto le regaló una Rollei 1:3,5 Tessar, de 6 x 6 cm, que empleó durante esta primera época.

325 GUMBAU REIXACH, Carlos, "Desde Sabadell: La II Bienal Española de Arte Fotográfico", *Afal: Revista bimestral de fotografía y cinematografía*, n.º 18, noviembre-diciembre 1958, [s.p.].

326 DOLOY, Roger, "Fotografías de España", *Afal: Revista bimestral de fotografía y cinematografía*, n.º 23, marzo-abril 1960, [s.p.]. Entre las fotografías que se describen se encuentra *Biarritz*, n.º inv. 13/42.

en matices que se acentuarán en su producción posterior. Frente a la fotografía como testimonio veraz de su tiempo, que defendían los *afaleros*, Schommer tiende a dar una mayor importancia a las cuestiones plásticas y a la transmisión de una idea, que ha sido fijada de antemano.

En cuanto a la faceta profesional de Schommer, el primer encargo de relevancia que recibe es de Juan Huarte, empresario navarro y mecenas de numerosos artistas, entre ellos Jorge Oteiza y Rafael Ruiz Balerdi. El trabajo estaba destinado a dar una nueva imagen a sus empresas, y no estaba supeditado a ninguna restricción, por lo que Schommer dispuso de la deseada libertad de actuación para la realización de las fotografías. Entre las obras vinculadas con los Huarte, se cuentan *Sala de exposiciones Huarte*, n.º inv. 13/41, y *Manada. Talleres Huarte*, n.º inv. 13/59. En esta misma línea de fotografía industrial y arquitectónica, el autor también trabajó con los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza, Ramón Vázquez Molezún y Miguel Fisac.

Los Retratos psicológicos

Retratos psicológicos es una de las series más conocidas de Alberto Schommer. Fue una iniciativa propia que emprende en 1969, y a partir de 1972 la continúa como parte de un encargo del diario *ABC*, que le solicita una serie para su suplemento dominical³²⁷. Las fotografías empiezan a publicarse el 7 de enero de 1973, como una sección titulada *La foto psicológica*, que se inaugura con el retrato doble de los empresarios Pepín Fernández y Ramón Areces. La serie tuvo un éxito indiscutible entre los lectores del semanario y dio a conocer a Schommer a sectores de la población que, probablemente, antes no hubieran sabido el nombre de ningún fotógrafo. En 1975 la totalidad de los retratos fueron recopilados y publicados en formato libro, y a finales de año fueron expuestos en la galería Iolas Velasco³²⁸.

La serie está compuesta por fotografías en blanco y negro, tomadas mayoritariamente en el estudio, con una sola luz difusa, que envuelve a los retratados.

327 Inicialmente el encargo estaba dirigido a retratar a mujeres bellas, y fue a propuesta de Schommer que se optó por hacer un retrato de la sociedad a través de algunos de sus protagonistas. CASTELLOTE, Alejandro, "En busca de la elocuencia", *Schommer: Retrospectiva 1952-2009*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010, pp. 17- 47.

328 SCHOMMER, Alberto, *Las fotos psicológicas*. Madrid: Nueva Lente, 1975. En la publicación se incluyeron textos autobiográficos de cada uno de los retratados. Sobre la exposición, su inauguración fue anunciada en "Arte y artistas: Galería Iolas Velasco", *ABC* (Madrid), 03 de diciembre 1975, p. 38.

Los protagonistas son personajes destacados de la cultura, las artes, el ejército, la iglesia y la política española del momento. Con estas fotografías se pretende configurar un retrato de España y del contexto histórico, a través de algunos de sus protagonistas más célebres.

En cuanto a las soluciones adoptadas, *Las fotos psicológicas* son el resultado de una búsqueda en el género del retrato, que Schommer había iniciado en la época anterior, como se aprecia en un escrito del autor de la época de Afal:

*... es algo necesario para mí, aparte de mi labor profesional, encontrar un modelo con personalidad que refleje un modo de vida, una época una psicología determinada, tiene tanto interés como la captación directa de los hechos y costumbres de la vida moderna. Toda persona tiene que ser tratada de una manera diferente. El conocer y resolver esta gran dificultad me apasiona. Una galería de retratos humanos donde quede palpable la verdad de su personalidad y su proyección en esta sociedad, donde podamos apreciar las diferencias, los detalles, el gesto, un rasgo determinante... no hay duda de que es un estudio.*³²⁹

Al margen de las palabras, el *Autorretrato*, n.º inv. 13/147, de 1957, ilustra el desarrollo del concepto de retrato desde su primera época hasta los *Retratos psicológicos*³³⁰. El autor aparece con cinco cámaras sobre trípodes y una bombilla encendida sobre su cabeza, toda una declaración sobre la forma de proceder del autor en la creación fotográfica, en la que la imagen es ideada previamente en su cabeza, de un modo racional, y posteriormente puesta en escena, literalmente.

Para la realización de los *Retratos psicológicos*, Schommer estudia primero al personaje y, partiendo de ese conocimiento, idea una escenificación, con un decorado y unos elementos accesorios que expresen un determinado aspecto del retratado que se quiere potenciar. Como dice el propio autor, en estas fotografías hay mucho de representación de la proyección social, de la ideología, del pensamiento y del modo de vida del personaje. Sin embargo, no existe la profundidad psicológica que anuncia el título de la serie; de hecho, éste se debió a una cuestión de marketing que introdujo el diario³³¹.

329 Alberto Schommer en carta a Carlos Pérez Siquier, 09/12/1958, citado en TERRÉ, Laura, 2006, *op. cit.*, p. 362.

330 Schommer incluye otro autorretrato en la publicación *Las fotos psicológicas*, 1975, *op. cit.* p. 221.

331 Fue Luis María Ansón, director del *ABC*, quien les dio el título. En GARMENDÍA, Marisol, "Entrevista: Alberto Schommer: "En el retrato la gente se descubre a sí misma"", *Deia: Igandea*, (suplemento dominical), 8 de agosto 1993, p. 5.

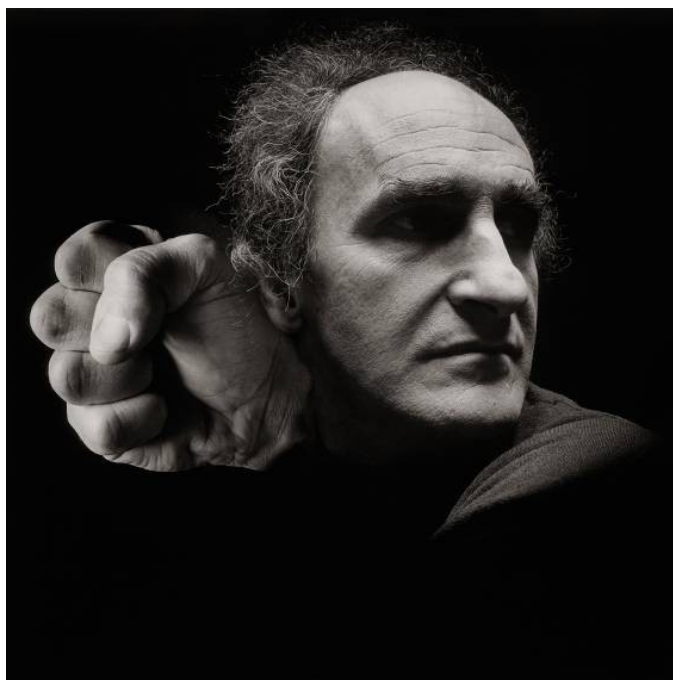


Fig. 30. Alberto Schommer, *Eduardo Chillida. Escultor*, 1972, n.º inv. 13/126

En realidad, estas fotografías son interpretaciones personales que hace Schommer de los retratados, desde una visión completamente subjetiva y personal. Lo que predomina en los retratos y a lo que aluden los simbolismos que en ellos aparecen, es a la idea que Schommer tiene de esos personajes, construida principalmente a partir de su proyección laboral y social, más que a una hondura psicológica. Así, las fotografías están lejos de ofrecer una mirada profunda e íntima del sujeto, aun cuando se puede vislumbrar en ellas una parte de su personalidad.

Los símbolos que describen al personaje se muestran a través de una puesta en escena y de la actitud del retratado, presentados como artificios. Al mismo tiempo, mantienen una ambigüedad que evita que sean descifrados de forma clara, dejando un espacio a la libre interpretación y a la imaginación. Así, los retratos se convierten en una suerte de acertijo teatralizado, que despierta una curiosidad que no es resuelta, por lo que se crea una inquietud relativa en el espectador. Otros rasgos que los caracteriza es el matiz *surrealizante* que los impregna y un cierto sentido del humor; estos componentes incrementan la ambigüedad y extrañeza de las imágenes, algo que es común a varias series de Schommer. Esta estética recuerda a la comedia cinematográfica española de

tintes surrealistas, encabezada por Luis García Berlanga³³².

Aunque en el momento de su producción no lo admitió, años después, Schommer habló de la crítica social y al sistema que subyace en algunas de las imágenes que reflejan la España esperpéntica de los últimos años de la Dictadura. Así, retrata a José Luis López Vázquez, n.º inv. 13/124, siendo engullido por una pila de bobinas de película cinematográfica; o a Carlos Saura, n.º 13/123, sentado en una silla de ruedas en una campa, con guiones caídos a su alrededor. Se trata, en ambos casos, de una crítica a la política cultural y a la precariedad de las artes.

En los casos de Dalí, n.º inv. 13/122, Antonio *El Bailarín*, n.º inv. 13/125, y Chillida, 13/126 [Fig. 30], no existen esas referencias críticas, y la escenografía está pensada en relación al carácter y a la profesión del retratado. Cabe señalar que la imagen de Chillida es una de las pocas de la serie, si no la única, en la que se hace un montaje fotográfico; en el resto no se realiza ningún tipo de manipulación³³³. Por otro lado, pese a que Schommer piensa previamente en la fotografía que quiere tomar, a veces la espontaneidad del momento lleva a improvisar con los elementos del retrato. Así sucedió en el caso de Dalí, en el que el busto de la Virgen, que le mira desde arriba, y la corona que un ayudante del fotógrafo sostiene sobre la cabeza del pintor, fueron elementos incorporados en el último momento.

Los *Retratos psicológicos* supusieron una forma de romper iconográficamente con la rigidez del retrato fotográfico como forma de manifestación solemne de la efigie del retratado. El sentido del humor, del que muchos de estos retratos están barnizados, a

332 Este cine se puede encuadrar dentro de la tendencia estética española en la que se combina el costumbrismo con lo grotesco, en lo que se ha denominado el esperpento. Éste puede rastrearse en múltiples manifestaciones a lo largo de la literatura española desde la tradición de la picaresca, hasta Ramón María del Valle-Inclán, quien utilizó el término para referirse a algunas de sus obras. En pintura, el gran referente es Francisco de Goya, cuya influencia se identifica en José Gutiérrez Solana y Darío de Regoyos, entre otros. Por otro lado, no se puede hablar del cine español surrealista sin mencionar a Luis Buñuel como referente, con *Viridiana* (1961) dentro de esta tendencia. Junto a Berlanga, el escritor Rafael Azcona es una figura clave, como guionista, en la comedia surrealista española. Ambos participaron en *Plácido* (1961) y *El Verdugo* (1963), entre otras. También destacan las colaboraciones de Azcona con Marco Ferreri, en *El Pisito* (1959) o *El Cochecito* (1960), y con el otro gran protagonista de esta corriente en el cine, José Luis Cuerda, este último con una filmografía posterior a la fecha de la serie de Schommer, a la que se han limitado las referencias. Ángel Morán hace un análisis sobre esta tradición cinematográfica en: MORÁN PAREDES, Ángel, "El esperpento cinematográfico: de El Pisito a Crimen perfecto", *Cuadernos de Documentación Multimedia*, vol. 17, 2006, pp. 3-24. [09/06/18]. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/viewFile/58923/52982>.

333 En 1971 Schommer se traslada a un estudio más amplio en el que monta un plató que le permite complejas puestas en escena, como la del retrato de José Luis López Vázquez.

veces roza la sátira; por lo que sorprende que determinados personajes se prestaran a ser retratados por Schommer, especialmente en los casos de políticos, empresarios y religiosos, que a veces aparecen en poses que podrían ser denigrantes³³⁴. Al respecto, el autor afirmó que los retratados se dejaban hacer, concediéndole la libertad de la que goza un especialista en su ámbito, sin intervenciones ajenas; una actitud que no era común en la época, y que otorga a la figura del fotógrafo un rango de profesional cualificado del que no había gozado hasta el momento.

Sin duda, se aprecia en estas obras que durante el tiempo que dura la sesión, el fotógrafo disfruta del privilegio de tener el control total sobre la imagen del retratado³³⁵. Vicente Verdú parece dar en el clavo cuando habla del exceso de ego de muchos de los retratados, que se creyeron *objetos de respeto*:

*...ésta es la obra munífica de un fotógrafo, un poeta y un vividor sigiloso. O también la producción de un egotista que usó como llave de paso para abrir el caudal de la Historia, la añagaza del yo propio y el grueso yo de los demás.*³³⁶

A esta actitud, hay que sumar la más que probable desorientación de aquellos poderes tradicionales, que pretendían una cierta renovación de su imagen pública, pero sin conocer las nuevas tendencias estéticas y sin saber manejarse fuera de los estrictos límites del protocolo tradicional o, directamente, de la censura. También es evidente que no supieron medir en qué grado se estaban exponiendo, ni el poder de la fotografía para determinar la proyección de un personaje público. En cualquier caso, Schommer tuvo una gran habilidad para imponer su criterio a la hora de hacer las tomas³³⁷. Al respecto, también se debe tener en cuenta que los retratos de Schommer no son una crítica abierta, sino tamizada y que a veces se confunde con un cierto sentido de humor, como puede

334 Schommer en ELORRIAGA, Gerardo, "Alberto Schommer fotógrafo: «Soy un autor, lo de artista me parece una horterada»", *Territorios: El Correo*, 12 de enero 2008, pp. 8 y 9.

335 Una de las fotografías más polémicas de la serie fue la de Gregorio López-Bravo, Ministro de Asuntos Exteriores, retratado con un bebé desnudo entre sus brazos. Schommer en aquel momento no hizo comentarios sobre los posibles significados de la imagen y se limitó a decir que sus retratados habían confiado en él como fotógrafo. Posteriormente Schommer supo, por el mismo López-Bravo, que Franco había advertido al resto de ministros que no se dejaran fotografiar por el fotógrafo *alemán*.

336 Verdú se refiere principalmente a los retratos realizados para *El País*, si bien es una reflexión perfectamente aplicable a los *Retratos psicológicos*. VERDÚ, Vicente, "La clave del yo", *La Transición, 1977-1988*. Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, D.L. 2010, p. 13.

337 SANTOS, Manuel, "Sobre Schommer, la transición y el retrato de personalidades", *La Transición, 1977-1988*, 2010, *op. cit.*, pp. 15-19.

suceder incluso en algún retrato del rey Juan Carlos I.

Como se ha ido indicando, los *Retratos psicológicos* suponen un punto de inflexión en la carrera profesional de Schommer, ya que le reportaron una fama que le permitió actuar con una mayor libertad y afianzar su *status* como creador, superando definitivamente el retrato tradicional de estudio.

Después de *Retratos psicológicos*, el autor realiza otras series de retratos para el diario *El País*, en las que mantiene los mismos presupuestos, esta vez con imágenes a color. Todas las series que realiza en esta línea están dedicadas a grupos de poder y siguen los mismos esquemas estéticos³³⁸. Existe una clara continuidad temática de estas fotografías como crónica de la época a través de los altos estratos de la sociedad.

Schommer completa con la totalidad de estas series un gran álbum fotográfico de retratos de celebridades³³⁹. Se ha señalado el carácter de documento de estas fotografías, como galería de los más destacados personajes de un período fundamental en la historia de España. A través de estos personajes se puede perfilar una parte del contexto político y social. No obstante, como se ha dicho, las fotografías de Schommer se acercan más a la idea de ensayos, en su acepción literaria y no cómo empleaba el término Cualladó, a través del cual el fotógrafo interpreta y desarrolla una idea subjetiva. También cabe señalar que en este pretendido relato el autor deja fuera a una amplia capa de la población, dirigiendo su mirada únicamente hacia los privilegiados.

Levitación o La Iglesia

Dentro de las series de retratos realizadas para el suplemento dominical del diario *El País*, *Levitación* (n.º inv. 13/130 y 13/131), de 1981, es la dedicada al poder espiritual del Estado, que apenas hacía unos años que habían perdido algunos privilegios de los que habían disfrutado durante el Régimen de Franco, aunque seguían manteniendo muchos

338 *Primeras elecciones*, 1977; *El desmontaje del franquismo*, 1977-1978; *Levitación o La Iglesia*, 1981; *Segundas elecciones. La incógnita del poder y grupos políticos*, 1982; *La noche de la investigación española*, 1982; *La transparencia de la Justicia*, 1983; *Transfusión, la economía*, 1984; *El poder, la banca*, de 1988, y *El ejército*, 1988. Estas series han sido agrupadas y tituladas de forma diversa por el propio autor siguiendo distintos criterios en varias ocasiones.

339 Como ejemplo de la amplitud de personajes que abarca el álbum de celebridades retratadas por Schommer, se puede citar una de las últimas series realizadas para el diario *El País*, *No oculto nada*, en la que retrata a siete de los candidatos por Madrid a las elecciones municipales y autonómicas del 24 de mayo del 2015. Tanto el título como la pose de todos ellos, mostrando la palma de las manos a la altura del pecho, vuelven a estar directamente vinculados con la realidad política y social del momento.

otros³⁴⁰. Schommer llevaba tiempo queriendo retratar a la jerarquía eclesiástica y recibiendo negativas al respecto; fue gracias a la mediación de monseñor Cirarda que pudo realizar las tomas, aprovechando una asamblea a la que acudieron los cardenales.

Los retratos dedicados a los cardenales son los únicos en los que Schommer hace alteraciones sistemáticas respecto a la toma de la imagen directa. Con un sencillo retoque, realizado con un simple aerógrafo, el autor elimina la tarima a la que estaban subidos los cardenales, haciéndoles levitar. También es la única serie en la que los retratados no conocieron la intención del fotógrafo, lo cual podría interpretarse maliciosamente como una venganza ante las negativas iniciales a ser retratados. Cuando los cardenales preguntaron, sorprendidos, por el gran tamaño del crucifijo, Schommer les contestaba: *Cristo es mucho mayor; Cristo es inmenso*³⁴¹.

El resultado de las imágenes son retratos sin apenas elementos decorativos, en los que los cardenales, rodeados de un aura mística, creada también *a posteriori*, levitan sosteniendo un crucifijo. Schommer utiliza una luz directa, crítica, generalmente cenital, que resalta las texturas y los colores llamativos, que ayudan a dotar a la escena de una estética que se acerca, en cierto sentido, al *kitsch*.

Alejandro Castellote ha interpretado la levitación de los cardenales como un signo de *su escasa conexión con la realidad del país*³⁴². No obstante, la levitación simboliza, en primera instancia, lo espiritual como incorpóreo, que es lo propio de la religión. En cualquier caso, la ausencia de la solemnidad con la que se muestra al aparato de la Iglesia puede ser tachada de irreverente en sí misma, más aún si se tienen en cuenta los patrones de la época. En el mismo sentido se debe entender la estética empleada, con claras similitudes con las tendencias pop que se estaban dando en España, como forma de reivindicación de lo superficial; una idea que en sí es teóricamente opuesta a cualquier religión. Esta *insolencia* a la hora de retratar a una de las jerarquías más conservadoras del estado parece impregnada de una crítica de carácter político, aunque el autor nunca lo reconoció abiertamente.

340 La serie también es conocida como *La iglesia española en levitación*; otras veces ha sido incluida dentro de otra serie, *Descubrimiento*, que agrupa los retratos realizados para *El País*.

341 SCHOMMER, Alberto, *Documentos Schommer: Fotografías de la Transición (1972-1988)*. Madrid: El País-Aguilar, 1996, p. 63. Cabe recordar el profundo sentimiento religioso que el fotógrafo infundía a su obra de la primera época. Por contra, *Levitación* roza la sátira contra la jerarquía eclesiástica. En cualquier caso, Schommer ha mantenido un carácter espiritual y de trascendencia que se transfiere a parte de su producción, si bien el autor en su última época se confesaba ateo.

342 CASTELLOTE, Alejandro, en *Schommer: Retrospectiva 1952-2009*, 2010, *op. cit.*, p. 34.

Warhol y Lichtenstein

De entre los retratos que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, no pueden dejar de mencionarse los de Andy Warhol y Roy Lichtenstein, n.º inv. 10/30 [Fig. 31] y 11/42. Ambos artistas estuvieron en Madrid en enero de 1983, el primero con motivo de la exposición de su obra en la galería Fernando Vijande; el según por celebrarse su primera retrospectiva en España, en la Fundación Juan March. Alberto Schommer los retrata a ambos envueltos en la bandera estadounidense, haciendo como que la pintan: Warhol pinta las rayas, mientras que Lichtenstein pinta las estrellas. De este modo, Schommer parece escenificar la aportación de los dos artistas en la construcción del imaginario popular de Estados Unidos, que también participaba del ideal patriótico del país.

Mundos de amor y violencia

Mundos de amor y violencia, de 1978, es una serie formada por fotografías de visiones irreales en la que Schommer desarrolla algunos de los elementos con los que había trabajado anteriormente, como el carácter surrealista de las imágenes, que ahora se ve acentuado. Del mismo modo, la alteración de la realidad, que en *Levitación* se limita



Fig. 31. Alberto Schommer, *Andy Warhol*, 1983, n.º inv. 10/30



Fig. 32. Alberto Schommer, *[Sin título]*, serie *Mundos de amor y violencia*, 1978, n.º inv. 13/141

a un sencillo retoque que elimina un motivo, en *Mundos de amor y violencia* se convierte en una trasgresión de la lógica visual más drástica, mediante fotomontajes. La continuidad entre ambas series se da también en el empleo de los colores, que se vuelven más expresivos en ésta, si cabe.

Las fotografías muestran a personajes desmembrados, con cuerpos objetualizados, que dejan de ser un todo articulado para pasar a ser fragmentado, sin una lógica interna (n.º inv. 13/140 al 13/142). El cuerpo, como materia, se resquebraja cual piedra como consecuencia de un impacto, pero el personaje continúa siendo humano, y sigue rogando al cielo, n.º inv. 13/139. Nuevamente, las composiciones muestran escenas que aluden a algo que no llega a concretarse en la imagen, pero que parece remitir a castigos de episodios mitológicos, martirios o pasajes de leyendas moralizantes. El propio Schommer aclara el significado de la serie:

*... trato de dar forma [...] a conceptos que tratan de la droga, la marginación, la problemática de los jóvenes para acceder a la Universidad o a un puesto de trabajo. Son como pequeños gritos, como apuntes dolorosamente bellos, a un mundo nuevo que se nos abría, en un país que nacía a libertades casi olvidadas, en lo profundo...*³⁴³

De un modo parecido a los *Retratos psicológicos*, *Mundos de amor y violencia* contiene un ingrediente documental, en tanto que refleja una realidad social, si bien la imagen se distancia, aún más en este caso, del lenguaje fotográfico documental. Unos años antes, el autor ya había trabajado en otra serie, *Dulce violencia. Violación*, con la que hace una crítica a la dictadura mediante montajes y que se puede considerar como la precursora directa de *Mundos de amor y violencia*. Ahora, Schommer crea ficciones visuales, con las que alude a una problemática real sufrida por la juventud, con lo que surge una discrepancia entre lo formal y el mensaje de la fotografía.

Dentro de la fricción producida en la lógica interna de la fotografía, juega un papel esencial el uso de los colores saturados, resaltados por una luz muy fuerte y directa, además del fotomontaje. El resultado estético parece estar en discordancia con la representación de un conflicto social y político, derivado de la crisis económica, coincidiendo con la llegada de la tan esperada democracia. De un modo similar, el empleo de un lenguaje *surrealizante* en la fotografía de los años setenta en España fue bastante extendido, especialmente como forma de reflejar lo que de surreal tenía la realidad

343 SCHOMMER, Alberto, *Documentos Schommer...*, 1996, *op. cit.*, p. 161.

política y social, en cuanto a escapar de una lógica racional, en la que se pudiera conciliar el discurso del triunfo de la democracia con la crisis económica.

Herri baten deihadarra o El grito de un pueblo

El grito de un pueblo es un reportaje fotográfico dedicado a Gipuzkoa que Schommer realizó expresamente para ser publicado junto a textos del escritor y periodista Martín de Ugalde³⁴⁴. El libro está introducido por el escrito de Ugalde; una narración de carácter histórico, en la que describe algunas características y rasgos del pueblo vasco, abarcando diversos aspectos, desde la descripción geográfica hasta otras de índole antropológico y social. Seguidamente, las fotografías de Schommer conforman el grueso del volumen, acompañadas de pies de foto con un carácter marcadamente literario, que complementan las imágenes, pero no la describen. Sobre esta serie de fotografías, Schommer dice en la misma publicación:

*...es un grito más que un canto a mi pueblo vasco. He querido rendir homenaje a través de nuestro suelo, nuestro cielo, nuestro mar, al hombre, a la comunidad, a las tradiciones y a la libertad.*³⁴⁵

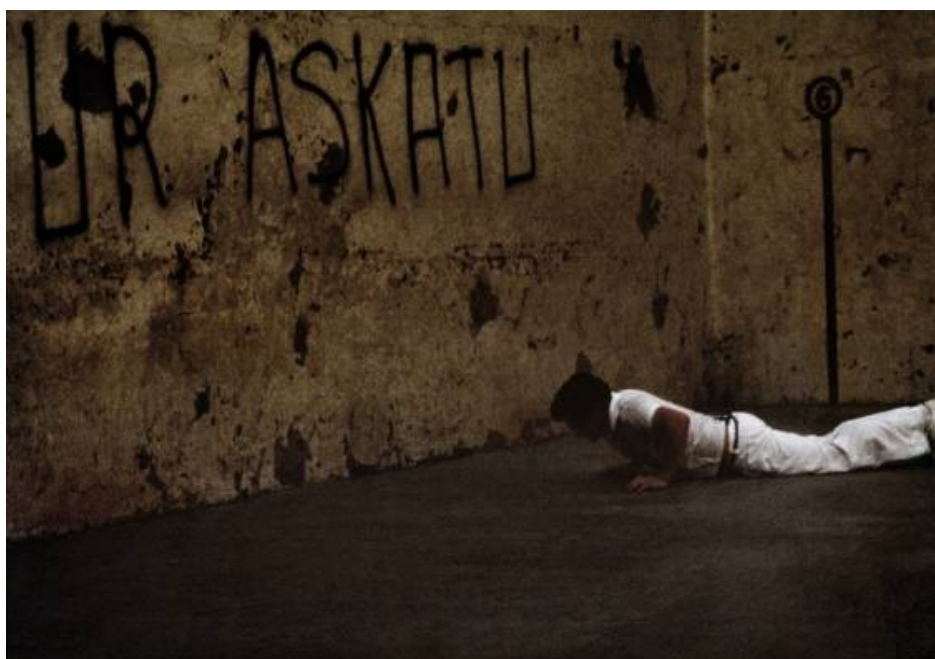


Fig. 32. Alberto Schommer, *[Sin título]*, serie *El grito de un pueblo*, 1978, n.º inv. 13/82

344 SCHOMMER, Alberto y UGALDE, Martín de, *Herri baten deihadarra = El grito de un pueblo*. San Sebastián: Ediciones Vascas, 1978. En algunas fuentes se cita una edición de 1977, pero no he podido localizar ningún ejemplar de dicho año, sino de 1978.

345 SCHOMMER, Alberto y UGALDE, Martín de, 1978, *op. cit.*, p. 233.

En este *grito* se traslucen conceptos que tienen que ver principalmente con la identidad del pueblo vasco, contextualizada en un momento histórico en el que confluyen la represión y los conflictos sociales sufridos por la población, aunque en las imágenes no hay elementos explícitos de denuncia o un posicionamiento político³⁴⁶. Se trata de un reportaje abordado desde un punto de vista cercano a la fotografía documental, en el que el autor deja de lado los elementos *surrealizantes*, que seguirán siendo frecuentes en otras series.

El lenguaje fotográfico empleado en este reportaje es más *clásico*, según el propio autor, en comparación con el resto de su producción. Las fotografías son tomas directas, en las que en ocasiones emplea filtros, por ejemplo, para remarcar las nubes. También será común el empleo de un objetivo gran angular, que deforma ligeramente el paisaje y enfatiza los elementos del primer plano, a veces creando determinados efectos visuales, como la ampliación de la mano de Gabriel Celaya, en [*Sin título*], n.º inv. 13/79, con la que dramatiza el gesto, en lo que parece una alusión al *Peine del viento*, de Chillida.

Se debe advertir sobre la diferencia cromática entre las reproducciones de la publicación y las fotografías que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º inv. 13/77 al 13/86. Estas tienen unos colores más saturados que los del libro, que son más cálidos y apagados. Además de las posibles alteraciones debidas al proceso de reproducción fotomecánica, dichos valores serían modificados en el proceso de digitalización realizado para la impresión de las copias expuestas en el Museo en 2010. Schommer parece hacer una suerte de reinterpretación de las imágenes, dotando al color de un mayor protagonismo y expresividad. Esta saturación llega a funcionar de un modo decorativo, como sucede en las cuatro imágenes de *Puerto de Pasajes*, n.º inv. 13/83 al 13/86. Se trata de fotografías que recogen la actividad industrial, en las que los desechos, que ocupan más de la mitad de la imagen, forman colinas sobre las que se alzan grúas o casas. Sin embargo, los colores empleados proporcionan a los desechos un cierto atractivo estético, que suaviza el posible tono de denuncia o lo que de desagradable pudieran tener las imágenes.

El grito de un pueblo está dedicado específicamente a Gipuzkoa, y es el primero de varios proyectos editoriales en los que Schommer aborda distintos territorios o aspectos

346 La mayoría de las fotografías del reportaje fueron realizadas en película Kodachrome-25, con cámaras Nikon, una F con motor y otra F-2 con fotómetro FOTOMIC. Los objetivos empleados fueron MICRO-NIKKOR 55m/m. NIKKOR H 1:1,8 de 85 m/m. NIKKOR N.C. 1:2 de 28 m/m. NIKKOR 18 m/m. Un zoom de 80-200 1:4,5 y un teleobjetivo 500 1:8. *Ibidem*.

del País Vasco. Si bien, de las series dedicadas al País Vasco, *El grito de un pueblo* es la más característica del autor, en parte, por ser fotografías que han sido pensadas y tienen mucho de *construcción* previa, además de contener algunos elementos simbólicos que tanto gustan al autor. En general, los proyectos editoriales sobre el País Vasco tienden a estar realizados en fotografía a color, y comparten una visión más directa, con recursos técnicos sencillos y poco efectistas, al menos si se pone en relación con los reportajes del autor de otras ciudades o zonas geográficas.

Mientras *El grito de un pueblo* está dedicado a Gipuzkoa, en 1979 se publica *Álava abierta*³⁴⁷, en el que las imágenes se articulan en torno a la idea de paz y de concordia, frente a las confrontaciones tratadas en el primero, y no es hasta diez años más tarde que Schommer se embarca en una edición dedicada a Bizkaia, en la que trata el tema del trabajo³⁴⁸. Otra publicación relevante es *Zero huts*, de 1983, en la que mediante los textos de Ernesto Sabato y las fotografías de Schommer, se hace una descripción de la configuración del País Vasco³⁴⁹. Cabe mencionar también la trilogía dedicada a Gipuzkoa, con *Azul*³⁵⁰, centrada en San Sebastián; *Verde*³⁵¹, sobre la zona urbana de la provincia que refleja las tradiciones y el costumbrismo, e *Itsasoa* (mar), que se centra en componentes etnográficos en fotografías en blanco y negro, en contraste con el color de las anteriores³⁵². Las tres capitales vascas han sido también objeto de otros libros de fotografía de Schommer, al igual que lo son arquitecturas y construcciones concretas, así como rutas de carácter turístico por distintas zonas del País Vasco. Como se aprecia en esta escueta descripción, Schommer ha mantenido siempre una relación con su tierra natal que se plasma en sus fotografías y en los numerosos proyectos realizados sobre la región, la mayoría publicados acompañados de textos de escritores destacados, fruto de encargos.

347 SCHOMMER, Alberto y KNÖRR, Endrike, *Álava abierta = Araba zabaldua*. Vitoria: Caja Provincial de Ahorros de Álava, 1979.

348 SCHOMMER, Alberto y ARRIZABALA, Bernardo de, *Bizkaia barru-barrutik = Bizkaia profunda*. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, 1990.

349 SCHOMMER, Alberto y SÁBATO, Ernesto, *Zero huts*. [S.I.]: Adours, 1983.

350 SCHOMMER, Alberto, MUJICA IRAOLA, Inazio y BERMEJO, Álvaro, *Azul: Donostia - San Sebastián. «Gipuzkoa Bilduma = Colección Gipuzkoa»*. [San Sebastián]: Kutxa Fundazioa = Fundación Kutxa, 1993.

351 SCHOMMER, Alberto, LINAZASORO Karlos y EZQUIAGA, Mixel, *Verde: Gipuzkoa. «Gipuzkoa bilduma = Colección Gipuzkoa»*. [San Sebastián]: Kutxa Fundazioa = Fundación Kutxa, D.L. 1996.

352 SCHOMMER, Alberto, URKIZU, Patri y AGUIRRE FRANCO, Rafael, *Itsasoa. «Gipuzkoa bilduma = Colección Gipuzkoa»*. [San Sebastián]: Kutxa Fundazioa = Fundación Kutxa, D.L. 1999.

Fermento

El hombre con el hombre es el mayor fermento.

El hombre frente al hombre, el hombre en el amor, el hombre doliente, el hombre como siervo, el hombre como señor, el hombre grupo...

La tierra árida por el hombre, la tierra sembrada del hombre.

Hay un Dios del hombre y una religión transformada por el hombre. Están los santos del hombre, la Virgen con manto del hombre.

El hombre mata al animal, el hombre lo dobliega. El animal parece libre cuando lo quiere el hombre.

*El hombre sobre el hombre y sobre restos del hombre es el semen, el humus de esta tierra, de esta tierra fermentada.*³⁵³

Este era el texto que presentaba *Fermento* con motivo de su exposición, junto a *Máscaras*, en la galería Juana Mordó, en 1985. *Fermento* es una serie realizada en Jerez, en 1982, a modo de reportaje, en el que Schommer vuelve a proyectar una visión personal y subjetiva. En este sentido, el papel adoptado por el fotógrafo en el reportaje es similar al mencionado de Eugene Smith, en cuanto a que el autor aborda el reportaje con una idea prefijada sobre lo que quiere captar y cómo lo quiere hacer. Por tanto, se aleja de lo documental en tanto que no se acerca a la realidad para descubrirla, sino que lo hace para resaltar aquello que le interesa³⁵⁴.

Schommer, nuevamente, hace un uso de la estética como condicionante fundamental a la hora de transmitir un significado, volviendo a aflorar una estética *surrealizante*, que acerca estas fotografías a sus series de estudio, más que a los reportajes sobre el País Vasco. Además, se emplean flashes electrónicos, con los que se consigue una luz muy potente y directa, que resalta los colores, muy saturados, y empleados de un modo más expresivo que en *El grito de un pueblo*. En estas fotografías toman protagonismo las referencias religiosas y de la cultura popular andaluza, en imágenes en las que, de nuevo, se vislumbra un matiz estético cercano al *kitsch*, como sucedía en *Levitación*. Asimismo, al igual que en *Retratos psicológicos*, en esta serie parece existir una sátira velada, que se sugiere pero no puede ser aprehendida, y que Alejandro Castellote interpreta como dirigida a los señoritos y a la religión.

353 Alberto Schommer. Madrid: Galería Juana Mordó, 1985, [s.p.].

354 Sobre Eugene Smith ver el capítulo dedicado a Gabriel Cualladó.

Castellote señala la presencia de los señoritos mediante su ausencia en espacios que le son propios, como sus mansiones, en las que los sirvientes son los retratados, como en *La criada*, n.º inv. 10/28, cuya expresión del rostro se puede interpretar, en sí misma, como una denuncia social³⁵⁵. El otro gran poder, el religioso, sí aparece explícitamente en un retrato de grupo, en el que monjas, sentadas a la mesa, se cubren los rostros con sus manos, *[Sin título]*, n.º inv. 13/93. Pero además, la religión está presente en otras tantas fotografías en forma de imaginería o motivos referentes al culto, que muchas veces forman parte de la puesta en escena de los personajes que aparecen, que son, en su práctica totalidad, gente del pueblo llano. Estos retratos muestran una visión del tópico andaluz llevada más allá del costumbrismo, que combinada con la estética *surrealizante* empleada por Schommer, da como resultado esa misma ambigüedad que se daba en los *Retratos psicológicos*, y que el espectador puede interpretar como una representación mordaz, con la que se tipifican las creencias y tradiciones de una parte de la sociedad. Estas imágenes se completan con la contraposición de áridos paisajes, de los que el Museo de Bilbao únicamente conserva *[Sin título]*, n.º inv. 13/94, que remite indudablemente a la obra de Goya *Perro semihundido*.

Por último, decir que la serie *Fermento* también fue publicada en forma de libro en 1997, más de diez años después de que fuera realizada³⁵⁶.

Máscaras

Los rostros que todos los días vemos parados en su incesante evolución. Los rostros conocidos que conviven con nosotros y son como nuestro mismo rostro. Los rostros ajenos que nos hablan y no nos dicen nada. Los rostros públicos como signos o símbolos de algo aceptado pero lejano. Los rostros viven en su forma, su gesto, su color; sonríen, se enfurecen o están serios. No conocemos el rostro de los demás “sin expresión”, sin el brillo de los ojos, sin movimiento, sin la habitación o la calle a su alrededor. Nuestra mirada abierta pierde el sentido de la concentración.

*He querido hacer este trabajo de retratos de identidad que sólo son la morfología de una vida, el paisaje del rostro.*³⁵⁷

355 CASTELLOTE, Alejandro, en *Schommer: Retrospectiva 1952-2009*, 2010, *op. cit.*, p. 36.

356 SCHOMMER, Alberto, *Fermento*. Madrid: Turner Libros; Caja San Fernando, 1997.

357 Alberto Schommer. 1985, *op. cit.*, [s.p.].

Máscaras fue la serie que se expuso junto a *Fermento* en la galería Juana Mordó, en 1985, el mismo año de su realización. También es la serie que ha sido expuesta en el Museo del Prado en el marco de PhotoEspaña 2014, en la primera ocasión en la que el Museo estatal participaba dentro del festival fotográfico³⁵⁸.

Se trata de retratos de intelectuales españoles, realizados la mayoría en 1985, aunque el autor amplía la serie con posterioridad. Son fotografías en blanco y negro, en las que los rostros de los personajes aparecen en un primer plano, de frente y ocupando casi la totalidad del encuadre, dejando apenas espacio a un fondo neutro. Estéticamente, estos retratos tienen una sobriedad que destaca respecto al resto de series de retratos de Schommer comentadas anteriormente, de las que se distancia notablemente. Parte del planteamiento estético de la serie fue definido de un modo azaroso cuando el autor realizaba la primera sesión de estos retratos a Vicente Aleixandre. Entre las tomas resultantes, una tenía una iluminación cenital que dejaba la zona de los ojos en penumbra, un efecto que el autor resaltó en el proceso de positivado al acentuar las sombras. Es a partir de este retrato, que se adopta el mismo tratamiento para el resto de la serie³⁵⁹. Además de las sombras en las cavidades oculares, el efecto de la luz resalta la parte superior de la frente de los retratados y la superficie del rostro, marcando sus irregularidades y vigorizando los rasgos:

*Tuve la idea de llegar a la máxima síntesis de un retrato. Esa concreción fue el asumir el concepto del retrato de identidad: el carnet [...] Deseaba eliminar la referencia más importante de un retrato, la mirada [...] He conseguido una serie de morfologías de rostros que parecen no mirarnos...*³⁶⁰

Así, Schommer retrata los rostros como si fueran máscaras, sin ojos, parando la atención en las formas creadas en la superficie de la piel, casi como si fueran bodegones que se concentran en el aspecto formal de la imagen, destacando los volúmenes y texturas de las caras; las máscaras. En cierto sentido, el autor abandona la significancia

358 Las copias expuestas en el Museo del Prado tienen un formato de 30 x 40 cm, mucho más modesto que los 190 x 140 cm de las copias del Museo de Bellas Artes de Bilbao. En la muestra del Museo del Prado, las fotografías fueron enfrentadas a retratos pictóricos de escritores y artistas españoles del siglo XVI al XX, planteando un parangón iconográfico y tipológico. *Máscaras. Schommer*. «PhotoEspaña», Museo Nacional del Prado, 22 de julio al 22 de septiembre 2014.

359 Alberto Schommer en entrevista realizada con ocasión de la exposición celebrada en el Museo del Prado en 2014. “Máscaras: Alberto Schommer”, *Museo Nacional del Prado*, 2014. [Vídeo]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/mascaras-de-alberto-schommer/>

360 *Alberto Schommer: Retratos: 1969-1989: Retrospectiva*, 1990, *op. cit.*, [s.p.]

del sujeto como persona individual, pensante y sensible, y lo hace precisamente en una serie dedicada a retratar a intelectuales.

Si comparamos las *Máscaras* de Schommer con la producción de Irving Penn y Richard Avedon se encuentra un contraste manifiesto en el concepto de retrato. Recordemos que Schommer descubrió, en los años cincuenta, una nueva visión de la fotografía a través de publicaciones de ambos autores. Penn y Avedon también emplean frecuentemente la sobriedad del primer plano sobre un fondo neutro, con el modelo como elemento único de la imagen, que se enfrenta al objetivo sin mayores artificios. Pero, en contraposición a la serie del vitoriano, ambos autores trabajan sobre la esencia del sujeto, sus fotografías penetran en los modelos, como caracteres individuales. En contraposición, Schommer emplea una misma fórmula para retratar a una serie de personalidades literarias, los presenta mediante una única solución estética, sin distinciones, en la que la luz, empleada como artificio, se convierte en protagonista.

Civilizaciones

Entre 1985 y 1987 Schommer trabaja en la serie *Civilizaciones*. Para la toma de estas fotografías, el autor crea el objeto de la fotografía *ad hoc*. Se trata de una serie de construcciones que crea con materiales diversos como el metacrilato, planchas y mallas metálicas, elementos reflectantes y la luz. Esta última juega un papel compositivo, creando reflejos y sombras que forman figuras, e incluso adquiriendo entidad propia, como si se tratara de un objeto más.

...dejándose llevar por el instinto de la selección y ordenamiento de materiales absolutamente heterogéneos que van formando una especie de esculturas -ciudades-, decorados o formas [...]

[...] Se ha dejado llevar por la intuición y ha sido el puro instinto y la sensibilidad las que han dado lugar a estas formas.

Realmente, más que el de un fotógrafo era el trabajo de un escultor: [...] «mundos escultóricos» de corta vida a los cuales les ponía luz.

Y las llamó «Civilizaciones» por casualidad, [...] sin pretenderlo, algunas formas parecían ciudades, máquinas o paisajes de otra galaxia.³⁶¹

En esta serie, al igual que en otras, Schommer inicia el acto creativo a partir de una

³⁶¹ Alberto Schommer: *Civilizaciones: Cibachrome*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1987, [s.p.].

idea; la obra se gesta como una concepción mental del autor, con la que abre una vía de exploración. Esta vía, en primer término, no es fotográfica, sino que conlleva un acto de fabricación manual, casi artesano. El montaje resultante es pensado únicamente para el acto fotográfico, pero bien se podría haber entendido como una escultura, que permaneciera como objeto final en sí mismo.

Nuevamente, se puede rastrear el uso de determinados elementos que se trasvasan de una serie a otra, como sucede con los metacrilatos que protagonizan las dos obras que conserva el Museo de Bilbao de *Civilizaciones*, n.º inv. 13/132 y 13/133. Schommer los había empleado anteriormente como símbolo visual en *La transparencia de la Justicia*, de 1983, en la que retrata al poder legislativo español. En la serie que ahora tratamos, esas mismas placas adquieren una entidad propia, como material de construcción, y posteriormente también las utiliza como elemento decorativo y escenográfico de algunos bodegones de la serie *Composiciones numeradas*³⁶². El autor procede del mismo modo con otros componentes que le interesan o llaman su atención, y que va trasvasando de una serie a otra, experimentando con ellos y empleándolos de forma distinta, según el caso.

Los libros de fotografía

A partir de 1990, Schommer reduce los trabajos realizados dentro del estudio y centra su producción en la realización de proyectos editoriales. Estos son de muy diversa índole, pero se trata, fundamentalmente, de reportajes sobre ciudades de la Península o de países extranjeros. El concepto de estos encargos se aproxima al de *El grito de un pueblo*, u otros realizados en el País Vasco, en cuanto a que se trata de libros de fotografía, en los que la imagen es la protagonista indiscutible. Se debe recordar que Schommer ya había realizado multitud de reportajes a lo largo de los años en los que trabajó como fotógrafo en los viajes internacionales de los Reyes de España³⁶³.

Las fotografías que aparecen en estas publicaciones, salvo excepciones, han sido tomadas en períodos cortos de tiempo y son concebidas para formar parte del proyecto

362 *Composiciones numeradas*, 1984-1990, fue publicada mensualmente en la revista *Sobremesa*. En estos bodegones reutiliza muchos de los elementos decorativos empleados en las series de retratos realizadas para *El País*.

363 SCHOMMER, Alberto, CEBRIÁN, Juan Luis y ONETO, José, *Los Reyes viajan: 1978*. «Tiempo y actitud». Barcelona: Difusora Internacional S. A., D.L. 1979., y SCHOMMER, Alberto, CEBRIÁN, Juan Luis y TORBADO, Jesús, *La Corona española ante el mundo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986.

correspondiente. Generalmente, siguen una idea previa que es planteada por el autor, aunque ocasionalmente puede estar condicionada o ser una propuesta del cliente que encarga el trabajo fotográfico. En las publicaciones, las imágenes suelen estar precedidas de un texto, a modo de prólogo de las fotografías, escrito por literatos reconocidos, un esquema que ya empleó en los mencionados del País Vasco. En los escritos se analiza el tema de las fotografías y el punto de vista desde el que han sido abordadas, muchas veces con referencias de carácter histórico y social sobre los lugares. Otras veces, es el propio Schommer quien plantea una breve reflexión o justificación teórica de las imágenes. Además, las fotografías pueden ir acompañadas de notas a pie de página, a modo de comentarios de carácter literario.

Más allá de las pautas que aquí se señalan, Schommer emprendió un gran número de proyectos editoriales que responden a propósitos diversos en cada caso, por lo que sólo se puede hablar de ellos en términos globales. La mayoría de libros son iniciativas emprendidas personalmente por Schommer; el tema y el punto de vista desde el que se aborda fueron definidos por él, y los propuso a una editorial u otra entidad, que pudiera estar interesada en llevarlo a cabo. En otras ocasiones, sin embargo, han sido encargos destinados a registrar un motivo o un lugar concreto, como en el caso del Metro de Madrid³⁶⁴. Igualmente, podemos encontrar algunos libros en los que predomina la idea de fotografía de viaje, como registro del descubrimiento del viajero al explorar tierras desconocidas; otros se centran en una visión cercana de las actitudes humanas, o en la experimentación estética de formas y experiencias sensoriales, dependiendo del escenario y de otros factores implicados.

A pesar de determinados condicionantes, e independientemente de los términos acordados con el cliente para el desarrollo del proyecto, se debe recalcar que Schommer trabajó con total libertad, y desarrolló su faceta creativa de un modo personal. Por tanto, buena parte de estos libros pueden ser entendidos como libros de autor.

Inciendiando en la diversidad de temas que Schommer abarca en estos proyectos, en ocasiones se trata de narraciones ficticias, a modo de novela visual, como en *El viaje*, en el que cuenta a través de las fotografías la experiencia de un adolescente que viaja por primera vez a Madrid³⁶⁵. El libro *La vida: La Habana*, dedicado a Walker Evans, se plantea

364 SCHOMMER, Alberto, *Metro*. Madrid: Lunwerg Editores, 2010. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conservan dos obras de esta publicación, n.º inv. 13/104 y 13/105.

como la narración de una vivencia personal³⁶⁶. En otras publicaciones, se esbozan algunas reflexiones a partir de las fotografías, como en *RomaNewYork*, en el que contrapone visiones de las dos ciudades, presentadas desde su papel de capitales de imperios, uno pasado y otro presente, al mismo tiempo que homenajea a William Klein³⁶⁷. De un modo similar, en *ParisBerlin*, se hace una reflexión sobre la cultura europea a partir de las imágenes de dos de las ciudades más emblemáticas del Viejo Continente³⁶⁸. En *Máscaras*, las fotografías registran el carnaval de Venecia, a través del cual Schommer hace una metáfora sobre la falta de sinceridad en la sociedad occidental³⁶⁹. Por su lado, el libro sobre Shanghai se plantea desde una visión que recoge las contradicciones del desarrollo y del mundo de las comunicaciones, así como su incidencia en la colectividad; editado por la Fundación Euskaltel, este es un ejemplo en el que el cliente condicionó la temática, pero sin interferir en el trabajo fotográfico del autor³⁷⁰. Otros países que han sido fotografiados por Schommer, como parte de una propuesta editorial, son Egipto³⁷¹, Brasil³⁷², Marruecos³⁷³, Libia³⁷⁴ y Buenos Aires³⁷⁵, si bien la nómina es larga.

365 SCHOMMER, Alberto, *El viaje*. [Madrid]: Caja de Madrid, D.L. 1994. En septiembre de 1995, una selección de las fotografías del libro fue expuesta en una exposición homónima en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y un año más tarde en el marco de la *Primavera Fotogràfica de Catalunya*. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conservan tres obras de esta publicación, n.º inv. 13/110, 13/113 y 13/138.

366 SCHOMMER, Alberto, *La vida: La Habana*. Madrid: Caja Madrid, 1994. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conserva una obra de esta publicación, n.º inv. 05/191.

367 SCHOMMER, Alberto, *RomaNewYork*, Madrid: Turner, 1996. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conservan siete obras de esta publicación, n.º inv. 05/190, 13/98, 13/99, 13/100, 13/101, 13/108 y 13/111.

368 SCHOMMER, Alberto y GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Europa: ParísBerlin*. [s.l.]: Fundación BBVA, D.L. 2002. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conservan dos obras de esta publicación, n.º inv. 13/116 y 13/119.

369 SCHOMMER, Alberto, *Máscaras*. Madrid: Turner Libros; Banco Central Hispano, D.L. 1996. Se debe notar que esta publicación no tiene ninguna conexión con la serie de retratos homónima. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conserva una obra de esta publicación, n.º inv. 13/120.

370 SCHOMMER, Alberto, *Shanghai: El futuro = The Future = Etorgizuna*. [Derio]: Fundación Euskaltel, D.L. 2000. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conserva una obra de esta publicación, n.º inv. 13/107.

371 SCHOMMER, Alberto, *Egipto: Lo eterno*. Barcelona; Madrid: Lunweg, D.L. 2000. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conserva una obra de esta publicación, n.º inv. 13/109.

372 SCHOMMER, Alberto, *Brasil: El Hombre que veía demasiado*. Madrid: Lunweg, 2000.

373 SCHOMMER, Alberto, *Encuentros en la Medina*. Madrid: Ediciones Turner, 2003.

374 SCHOMMER, Alberto, *La belleza oculta: Libia*. [Madrid]: Turner, D.L. 2004. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conservan cuatro obras de esta publicación, n.º inv. 05/189, 13/75, 13/76 y 13/106.

375 SCHOMMER, Alberto y GRONDONA, Mariano, *Vibraciones: Buenos Aires*. Barcelona; Madrid: Lunweg Editores, D.L. 2001. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conserva una obra de esta publicación,

Asimismo, muchos de estos proyectos se plantean como propuestas estéticas concretas, al igual que hace Schommer en sus series. El autor utiliza la técnica de una determinada forma o aborda unas soluciones plásticas en cada una de las publicaciones, incluyendo el uso del color o del blanco y negro, según el enfoque desde el que se ha planteado el tema. Al mismo tiempo, en las fotografías de muchos de estos proyectos, se aprecia el uso reiterativo de determinados recursos como el desencuadre, la aparición de elementos movidos y desenfocados, la presencia de grano, y otras fórmulas que Schommer emplea desde su primera época. En general, los recursos técnicos aplicados plasman la idea desarrollada por el autor a nivel teórico. Así sucede, por ejemplo, en *El Paraíso*, el libro dedicado a India, en el que Schommer busca reflejar la armonía entre el hombre y la naturaleza. Para ello, en algunas de las fotografías, utiliza montajes digitales, en los que trata de *unir la belleza de siempre con la de épocas especialmente excepcionales*, haciendo sobreimpresiones de fotografías de India con imágenes de obras maestras de la Historia del Arte³⁷⁶.

Un ejemplo en el que la técnica, la estética y la transmisión de una idea se interrelacionan de un modo determinante son algunas de las fotografías realizadas para una publicación sobre la Alhambra de Granada³⁷⁷. El libro forma parte de una colección llamada *Cuatro cuerpos de piedra*, que incluye otros tres, dedicados a las arquitecturas del monasterio de El Escorial, de la catedral de Santiago de Compostela y de la Mezquita de Córdoba³⁷⁸.

Entre las fotografías que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao de la Alhambra, destacan dos del patio del Cuarto Dorado, n.º inv. 13/134 y 13/136, y una de la Sala de los Embajadores, n.º inv. 13/135, que son fotomontajes en blanco y negro. En estas imágenes, los paramentos de la arquitectura palaciega, profusamente decorados,

n.º inv. 13/117.

376 SCHOMMER, Alberto, *El Paraíso = Paradise*. [Madrid]: Turner, D.L. 2005. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conservan cuatro obras de esta publicación, n.º inv. 06/1, 06/435, 13/73 y 13/74.

377 SCHOMMER, Alberto, *Fascinación: La Alhambra*. Barcelona: Lunwerg Editores; Banco Hipotecario, 1991. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se conservan cuatro obras de esta publicación, n.º inv. 13/121, 13/134, 13/135 y 13/136.

378 SCHOMMER, Alberto y ANES, Gonzalo, *Espacios de poder: El Escorial*. Madrid: Caja Madrid, 1991; SCHOMMER, Alberto y ANES, Gonzalo, *Dios: La Catedral de Santiago*. Madrid: Caja de Madrid, 1992; SCHOMMER, Alberto y VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *La búsqueda: la Mezquita de Córdoba*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros; Madrid: Ediciones Turner, 1993.

son quebrados en su parte superior, abriéndose a bóvedas celestes con astros que interrumpen abruptamente la arquitectura. Al respecto, se debe tener en cuenta que las arquitecturas de estas fotografías son dos de los espacios con más connotaciones ceremoniales y de poder del conjunto palaciego nazarí. Sin entrar en detalles, dentro de la tradición arquitectónica musulmana occidental, existe una simbología del poder regio asociada al cosmos, que se ha identificado en varios espacios de la Alhambra³⁷⁹. La misma Sala de los Embajadores, está cubierta por una cúpula estrellada que representa los siete cielos, cuyo significado cósmico está directamente vinculado con la función de la estancia, como salón del trono. Schommer sustituye en este caso la bóveda arquitectónica por la imagen literal de la cúpula celeste que aquella simboliza. Sin embargo, en el caso del Cuarto Dorado, la arquitectura captada es un patio abierto, por lo que el cielo impuesto por el montaje fotográfico substituye al real.

También es significativo el modo en que el autor aborda el registro arquitectónico. Estas imágenes no encajan en el concepto de fotografía de arquitectura propiamente dicha, la cual el autor conocía bien por haber realizado encargos arquitectónicos a lo largo de su carrera. La finalidad principal de ésta es mostrar la arquitectura, así como el espacio y el ambiente que crea, sin que esté exenta, en cierto grado, de la visión personal del fotógrafo. No obstante, en las obras de la Alhambra el autor ha dinamitado la propia realidad de la edificación mediante el fotomontaje y crea una imagen que es una ficción, con la que se reconstruye literalmente parte de la simbología de los espacios, referida a la función ceremonial y de exaltación del poder de la arquitectura.

Schommer introduce los cielos nocturnos sin ningún tipo de transición, por lo que las paredes finalizan con la misma precisión e irregularidad que si hubieran sido cortadas con unas tijeras, como si los muros fueran de papel. Además, el empleo de un objetivo gran angular provoca una distorsión en la perspectiva de los paramentos que los hace parecer decorados cinematográficos o maquetas. Esta sensación se ve reforzada por detalles como la luz diurna de la toma original, que se proyecta en las paredes, y en el caso de la Sala de los Embajadores, el vano central de la composición muestra el exterior del patio de Arrayanes perfectamente iluminado. Con todo ello, las arquitecturas se presentan

379 Se debe matizar que esta es una de las principales teorías, pero la Alhambra y, en concreto, los espacios del Cuarto Dorado y la Sala de los Embajadores tienen múltiples referencias simbólicas y no siempre se le atribuye un significado firme ni cerrado. Sobre el simbolismo astral en la Alhambra y en la Sala de los Embajadores, no se conoce con exactitud el grado de consciencia que se tenía de este simbolismo en el siglo XIV, cuando se construyó el conjunto del Patio de Arrayanes, y puede que fuera empleado por herencia de la tradición arquitectónica.

como escenografía, que nos remiten nuevamente a la función ceremonial original de ambos espacios.

Con todo lo comentado, se puede decir que la transgresión visual y espacial que Schommer plantea en algunas de sus fotografías no es tan arbitraria como puede parecer en un primer momento. No obstante, se debe tener en cuenta que este último ejemplo es muy concreto y no se puede atribuir a la producción general del autor unos planteamientos tan intrincados como los aquí expuestos.

Paisajes negros

Los *Paisajes negros* (n.º inv. 10/23 al 10/26 y 13/66 al 13/70) son fotografías tomadas en distintos lugares y momentos a lo largo de la trayectoria del autor³⁸⁰. En su origen, las obras formaban parte de otras series o reportajes y fueron rescatadas, hacia 2006, para ser reinterpretadas mediante un nuevo procesado técnico digital, que les proporciona una gama tonal contrastada y oscurecida. El tamaño de las copias es también fundamental en la concepción de esta serie que, con sus 110 x 165 cm, se convierten en ventanas a través de las que observar el paisaje.

Los *Paisajes negros* se encuadran dentro de esa faceta característica de Schommer de exploración estética y técnica, de experimentación y descubrimiento de nuevas posibilidades que aplica, en este caso, a fotografías que habían formado parte de su archivo durante décadas. El autor concluye estas obras con un nuevo tratamiento, que en cierto sentido recuerda a las técnicas pigmentarias, en cuanto a la importancia que da a las calidades de la imagen, así como en la gama tonal y el acabado final que, más que al grano de la película, recuerda a las texturas de una goma bicromatada o de un carbón. Además, la similitud de los *Paisajes negros* con el pictorialismo se aprecia en la búsqueda de soluciones estéticas formales, que alejan a la imagen final de la captación directa del objetivo fotográfico. Esa conexión también se encuentra en la relevancia dada a la manipulación y a la interpretación estética del autor, si bien estas alteraciones eran manuales en el pictorialismo y ahora se hacen con la ayuda de las nuevas tecnologías. Schommer concibe estas obras, en buena medida, como *obras únicas*, aspirando a una consideración artística, como él mismo manifestó, siendo este propósito común al

380 Algunos de estos paisajes, antes de que fueran tratados y convertidos en *Paisajes negros*, fueron publicados en: SCHOMMER, Alberto y VERDÚ, Vicente, *Paisajes ordenados*. Barcelona: Lunwerg Editores; Madrid: Caja Madrid. Obra Social, D.L. 2002.

pictorialismo³⁸¹. No obstante, se debe advertir que la serie no sigue los parámetros estéticos propios del pictorialismo ni se distancia de lo propiamente fotográfico, al menos entendido en un sentido amplio, como tampoco pretende emular a la pintura de un modo específico.

En cuanto a la interpretación de los *Paisajes negros*, no se puede dejar de citar a Alejandro Castellote, que los describe como visiones que tienen algo de abstracto, al tiempo que como *espejismos hiperreales*³⁸².

Composiciones desnudas y Trasfiguraciones

Composiciones desnudas y *Trasfiguraciones* son dos series realizadas coetáneamente, que pueden ser entendidas como una misma vía de investigación fotográfica, que evoluciona en dos direcciones, según el motivo empleado. En estas series, Schommer retoma la idea de las experimentaciones técnicas en el laboratorio que fueron ampliamente desarrolladas en el seno de las vanguardias artísticas, hacia la década de 1920. En *Composiciones desnudas*, como el título indica, se centra en el desnudo femenino, que utiliza como motivo para hacer sobreimpresiones, en las que dos o más imágenes se superponen y se funden³⁸³.

El autor utiliza en estas fotografías tanto el color como el blanco y negro, dependiendo de la imagen y del resultado que quiera conseguir. En algunas, Schommer

381 Al respecto, las declaraciones de Schommer son en ocasiones contradictorias, aunque generalmente ha defendido su papel como artista o, cuanto menos, como creador. Así se aprecia, entre otros textos, en el titular de ESTEBAN, Iñaki, "Retrato del fotógrafo como artista", *El Correo*, 09 de febrero 2010. [15/01/17]. Disponible en: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20100209/cultura/retrato-fotografo-como-artista-20100209.html>. También en el referido a *Trasfiguraciones* transcrito en el apartado correspondiente a la serie. Sin embargo, también se pueden encontrar titulares que contradicen esa idea, como en ELORRIAGA, Gerardo, "Alberto Schommer fotógrafo: «Soy un autor, lo de artista me parece una horterada»", 12 de enero 2008, *op. cit.* Sobre las consideraciones planteadas en este texto, es importante tener en cuenta la evolución del concepto de Arte, desde el momento en que fueron establecidas las ideas estéticas del pictorialismo hasta la actualidad.

382 CASTELLOTE, Alejandro, en *Schommer: Retrospectiva 1952-2009*, 2010, *op. cit.*, pp. 39 y 40.

383 La sobreimpresión puede deberse a una doble exposición, en el proceso de positivado, de un mismo cliché sobre el papel fotográfico, con lo que la misma figura aparece desdoblada, o bien haciendo un sándwich de negativos, es decir, empleando dos clichés para una misma imagen. En la fotografía digital, estas manipulaciones se hacen mediante programas de edición de imágenes. A partir de esta práctica, Schommer juega con múltiples variables. Las técnicas de laboratorio basadas en la sobreimpresión fueron ampliamente utilizadas por autores en el seno de las vanguardias artísticas, como el constructivismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo; fueron apreciadas como una forma de extrañamiento visual que alteraba los mecanismos de visión y la idea de objetividad de la fotografía. En los años setenta serán retomadas junto a otras técnicas de laboratorio.

fusiona distintos cuerpos, que han perdido corporeidad de forma individual, y que la recuperan parcialmente al ser superpuestos uno sobre otro, como en *Subiendo*, n.º inv. 08/251 y 13/143. En *Abrazo*, n.º inv. 13/144 [Fig. 36], se mantiene la misma fórmula, pero con tiempos de exposición más largos, con lo que las figuras no pierden corporeidad y la zona en la que se superponen ambas imágenes se forma una sombra en la que los cuerpos se confunden, lo cual permite entrelazar y dar continuidad a las articulaciones. Algunas de las fotografías de *Composiciones desnudas* llegan, mediante este mismo procedimiento, a la abstracción en la imagen final, al multiplicarse las exposiciones o las imágenes superpuestas, y en otras, el autor emplea esta técnica para imprimir sobre la superficie de la fotografía algún estampado o texturas, que incide sobre el cuerpo:

*... fragmentos de cuerpos mayoritariamente femeninos que se entrelazan en delicada tensión están revestidos de una textura que remeda el mármol de la escultura griega clásica... territorio visual que solo existe merced a la fotografía...*³⁸⁴

Como se ha avanzado, Schommer trabaja de un modo similar en *Trasfiguraciones*, en la que emplea flores como motivo:

*Un día llené el estudio de flores y plantas [...] Fui descubriendo otras formas, utilicé aerógrafo y pintura, lo miré con sorpresa, así surgieron otras flores. [...] intentar y trabajar lo difícil en el arte, en la cultura, con inquietud hasta el final.*³⁸⁵

En esta serie, la investigación técnica se amplía y abarca nuevas posibilidades en la manipulación de la imagen, aunque en las obras del Museo de Bellas Arte de Bilbao, *El lamento*, n.º inv. 13/145, y *Tuyas en sombra*, n.º inv. 13/146, se limita a la sobreimpresión. Por último, Schommer también realiza algunas obras en las que combina un desnudo femenino con la imagen de una flor, aprovechando motivos que ya habían sido objeto de otras obras de ambas series, por separado.

A colación de las investigaciones técnicas y formales de Schommer, se debe citar las *Cascografías*, aunque no están representadas en el fondo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y que es anterior a *Composiciones desnudas* y *Trasfiguraciones*. *Cascografías* supone una de las vías más originales de experimentación que desarrolla Schommer, que *casca* y somete el soporte a manipulaciones, asociadas muchas al

384 Alejandro Castellote en texto introductorio en *Composiciones desnudas: Schommer*. Madrid: Alexandra Irigoyen Galería, 2007, [s.p.]. Se trata de una breve publicación con motivo de la muestra de la serie en la galería Alexandra Irigoyen del 4 al 30 de julio del 2007.

385 Alberto Schommer en *Trasfiguración*. Madrid; Barcelona: Lunwerg Editores, D.L. 2008, p. 11.

deterioro mecánico del papel, así como a distintos tratamientos de protección y conservación³⁸⁶. El resultado final son obras que han sobrepasado la bidimensionalidad, tanto en el propio soporte como por el montaje de algunas de ellas, que forman estructuras a partir de la disposición de varias fotografías en distintos planos, resultando lo que se podrían llamar fotografías de *bulto redondo*. Las *Cascografías* tienen una cierta continuidad estética en *Composiciones desnudas*, aunque se distancian en la técnica.

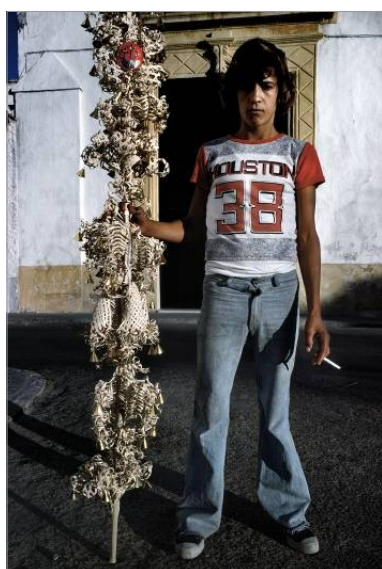


Fig. 33. Alberto Schommer, *[Sin título]*, serie *Fermento*, 1982, n.º inv. 13/90



Fig. 34. Alberto Schommer, *Monseñor Tarancón. Cardenal*, serie *Levitación*, 1982, n.º inv. 13/130

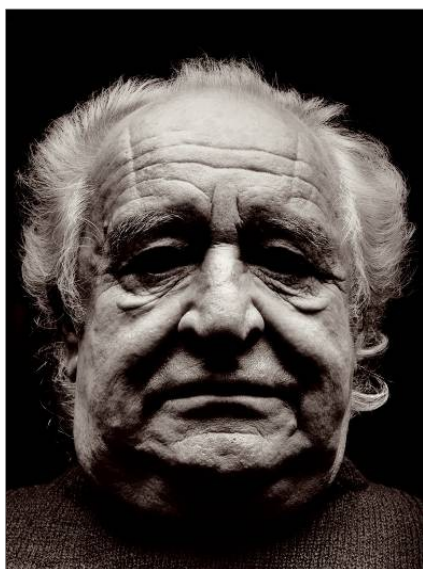


Fig. 35. Alberto Schommer, *Gabriel Celaya serie Máscaras*, 1985, n.º inv. 10/27



Fig. 36. Alberto Schommer, *Abrazo*, 2007, n.º inv. 13/144

³⁸⁶ El origen de esta serie es azaroso, al estar Schommer positivando un retrato de Antoni Tàpies, que arrugó y cayó al revelador. El resultado le interesó y años más tarde lo recuperó.

A modo de recapitulación

La extensión y variedad de la producción fotográfica de Alberto Schommer ha sido brevemente esbozada en este texto, sin que se haya podido abordar en profundidad ni en toda su amplitud. Aquí, únicamente, se ha tratado aquellas series y aspectos que interesaban en relación a la Colección fotográfica del Museo de Bellas Artes de Bilbao, mientras que otros apenas han sido comentados.

Los géneros y temas que aborda Schommer son numerosos, pero además son tratados desde distintas perspectivas, explorando y explotando las múltiples posibilidades que le ofrece cada uno de ellos. Más allá de esta multiplicidad, se distinguen tres temas fundamentales: el retrato; los reportajes, tanto de arquitecturas como de ciudades y territorios, y la experimentación técnica, que generalmente se desarrolla en bodegones y fotografías de estudio. Aunque dicha experimentación no es un género, sí se convierte en el tema principal de muchas de sus series, y se puede rastrear en casi toda su obra.

Schommer enfoca la experimentación técnica fotográfica a una búsqueda formal y estética, en la que no le interesa tanto el desarrollo de los procedimientos como el resultado final de la obra. El autor emplea la fotografía en un sentido plástico más que por su capacidad de reproducción de la realidad. De hecho, su concepto de *fotografía documental* se basa en proveer a la obra de un significado extraído del contexto político y social, pero sin que la imagen recoja directamente dicha realidad, o al menos no de una forma representativa. En ocasiones, ni tan siquiera el lenguaje fotográfico es verosímil. En este sentido, Schommer utiliza la fotografía no como si fuera un medio, sino como una materia a partir de la que el autor crea y se expresa, sin verse condicionado por la supuesta objetividad de la fotografía, como lo haría un pintor o un escultor.

El afán de autoexpresión de Schommer le lleva a autorrepresentarse incluso a través de los demás, como en *Retratos psicológicos: lo elaboro, lo transformo, devolviéndolo convertido en mi mensaje*³⁸⁷. Así, no parece haber una pretensión de que el personaje se exprese; la fotografía ha sido diseñada previamente por Schommer, quien impone los términos de la imagen como creador. Esta idea contrasta notablemente con la forma de retratar de Gabriel Cualladó, en la que el fotógrafo intenta pasar desapercibido y no entrometerse en cómo el personaje se presenta ante la cámara, procurando que se

387 SCHOMMER, Alberto, *Las fotos psicológicas*, 1975, *op. cit.*, p. 220.

muestre de un modo íntimo y personal. Aunque en los retratos de Cualladó también hay mucho del autor, como en los de cualquier fotógrafo, la diferencia estriba en que en los retratos de Schommer, el fotógrafo parece ser el protagonista, al igual que sucede en sus fotografías de otros géneros. Como dijo en su primera época: *Hay fotos en las que veo que la forma se pierde en beneficio de la idea*³⁸⁸. Y finalmente, acabará asumiendo la predominancia de la idea, como ya explicitaba en su *Autorretrato*.

Este predominio de la idea se traspasa a toda la obra de Schommer, con muy escasas excepciones, como en los encargos que han limitado su margen de actuación. El autor se informaba sobre quién era el retratado, en los viajes a otros países buscaba documentación del lugar, y sobre ésta perfilaba una idea del reportaje fotográfico que va a realizar: *siempre tengo una idea concreta [...] Por supuesto, siempre dejo un lado a la improvisación, pero este aspecto no es el más importante*³⁸⁹.

Muchas veces, sus fotografías se sustentan en interpretaciones completamente subjetivas, que en un principio, no necesitarían de una justificación externa a la propia imagen, pero que el autor siempre envuelve en algún tipo de reflexión, fruto de una cierta aspiración a trascender. Ello crea una contradicción, que se agudiza cuando se atiende al contexto cultural y fotográfico de los años setenta en España.

La búsqueda de experimentalismo y subjetividad, capitaneada por la revista *Nueva Lente*, estaba vinculada directamente con lo banal y, muchas veces, con lo absurdo. Joan Fontcuberta lo ilustra apropiándose de los términos empleados en el ámbito literario: *a la generación de la berza, prosaica, adusta y provinciana, le sustituyó la generación del sándalo, cosmopolita, artificiosa y experimental*³⁹⁰. Aun considerando los tintes políticos e ideológicos de dicha banalización creativa, la explícita teorización que plantea Schommer en muchas de sus series, le distancian considerablemente de la actitud adoptada por aquellos fotógrafos que pretendían ser un revulsivo en el panorama español. Así, su producción plantea una cierta discordancia, que surge de la combinación de una práctica fotográfica subjetiva y experimental, y del afán del autor por querer elevar su obra con

388 Alberto Schommer en carta a Carlos Pérez Siquier, del 20/06/1958, en TERRÉ, Laura, 2006, *op. cit.*, p. 355.

389 Alberto Schommer en REDONDO, Maite, "Alberto Schommer: Europa la mirada del arte", *Deia* «La revista de Deia», 26 octubre 2002, p. 54.

390 FONTUCUBERTA, Joan, "De la posguerra al siglo XXI", *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*. «Summa Artis: Historia general del arte», vol. XLVII. Madrid: España Calpe, S.A., 2001, p. 436.

planteamientos teóricos.

En cuanto a la condición de profesional de Schommer, ha sido también en el capítulo de Cualladó donde se ha tratado la concepción de fotógrafo profesional y aficionado en la España de los años cincuenta y sesenta. La pretensión de una realización personal como creador y la libertad de actuación fueron cuestiones sobre las que tuvieron que luchar los fotógrafos que iniciaron su andadura profesional hacia finales de los años cincuenta. Schommer es uno de los casos más destacados al respecto, siendo uno de los autores que más espacio logró conquistar en este sentido. Además, no sólo consiguió llevar a cabo buena parte de los encargos según sus propias directrices, sino que, a partir de 1975, expuso asiduamente en galerías de arte, siendo uno de los primeros fotógrafos que se mantuvo de forma estable en los circuitos artísticos comerciales. Su obra, también ha tenido un fuerte impacto en el mundo de la publicidad y la moda. Con todo ello, se debe reconocer a Alberto Schommer el importante papel que ha tenido en la reafirmación de la figura del fotógrafo y en la valorización de la fotografía dentro del panorama cultural español.



Fig. 37. Alberto Schommer, *Paisaje interceptado* serie *Paisajes negros*, n.º inv. 10/25

MIKEL ALONSO. La *refotografía* del paisaje urbano de Bilbao

El fondo fotográfico de Mikel Alonso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

El Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva 16 obras (n.º inv. 85/112 al 85/127) que conforman el fondo Mikel Alonso. Todas las fotografías pertenecen a una misma serie de paisajes, la mayoría de la ciudad de Bilbao. La serie fue producida en 1985, con ocasión de la exposición dedicada a Epalza, *Bilbao a fines del siglo XIX*, y se realizó a partir de las vistas que muestran algunas de las fotografías de Epalza; una parte de las nuevas tomas de Alonso se expusieron junto a sus análogas de finales del siglo XIX, aunque no hay constancia de cuáles³⁹¹. El fondo fue donado por Alonso y Marino Montero, al mismo tiempo que cedieron el de Enrique Epalza. Se trata de copias originales de época del autor, al gelatinobromuro.

Mikel Alonso

Mikel Alonso Moral (Bilbao, 1950) se inició en la fotografía en el negocio familiar, Foto Samar, ubicado en Bilbao y en Barakaldo, donde trabajó cuando contaba con quince años, si bien pronto se dedicó a la fotografía profesional de forma independiente. En un principio, realizó fotografía publicitaria e industrial, y aunque posteriormente siguió haciendo algún encargo en estos ámbitos, en los años ochenta se especializa en la fotografía gastronómica, en torno a la que ha desarrollado buena parte de su carrera. Empezó trabajando con la revista *Club de Gourmets* y con varios cocineros reputados, como Karlos Arguiñano. Cuando, hacia mediados de los noventa, la alta cocina tomó popularidad, Mikel Alonso se vio favorecido por la fama que adquirieron los cocineros con los que ya había colaborado y de la difusión del mundo de la cocina. Así, sus imágenes han ilustrado numerosos libros de reconocidos cocineros como Juan María Arzak, por citar sólo a uno de una extensa nómina. Del 2000 al 2004, el fotógrafo publica, junto a Mikel Zeberio, su propia revista gastronómica, *Viandar*. Ha sido galardonado en tres ocasiones por los *Gourman World Cookbook Awards*: recibe el premio de fotografía por *El bosque culinario*, en 2002; dos años después le conceden un segundo premio por

391 Así lo afirma Marino Montero en una entrevista personal que tuvo lugar el 24 de febrero de 2016, en Bilbao. También hay registros fotográficos de la muestra, pero éstas no permiten identificar las obras.

Cocinar lo menos posible, y en 2005 en la categoría de mejor diseño y libro de cocina por el *Asfalto culinario*³⁹².

Junto a los libros de cocina, Mikel Alonso ha participado en varias publicaciones, tanto por encargo como por iniciativa propia, entre las que se distinguen aquellas ilustradas con fotografías del entorno de Bilbao y la ría del Nervión. Entre otros, ha ilustrado *Cuentos y leyendas de Bilbao*, de Seve Calleja, y *Guía sentimental de la ría*³⁹³.

Actualmente, se dedica principalmente a realizar proyectos personales con una producción fotográfica que tiene un claro componente creativo y estético.

La producción fotográfica de Mikel Alonso

Como se ha dicho, la faceta de fotógrafo culinario de Mikel Alonso abarca uno de los más destacados capítulos de su carrera profesional. Dentro de este campo Alonso ha desarrollado una obra que supera los parámetros de la simple ilustración y la representación gráfica de un recetario, para crear un universo en el que los alimentos pasan a convertirse en texturas y formas, interpretadas por el autor mediante sencillas y cuidadas composiciones, en las que los colores aportan un aspecto sensitivo, al mismo tiempo que huyen de los artificios técnicos. Así, dentro de la fotografía gastronómica, Alonso también ha creado una obra personal, con un lenguaje propio. En este ámbito su obra es amplia y abarca varios aspectos del mundo culinario, desde la toma de platos preparados hasta el retrato de los artífices, incluyendo tomas de las cocinas, que muestran el ambiente de creación culinaria, y otras de alimentos que conforman composiciones que se distinguen por su estética cuidada y su belleza formal. Cabe destacar las fotografías en las que se muestran alimentos aislados, bien sobre un fondo negro o bien resaltados por la ausencia de profundidad de campo, que produce que los planos posteriores queden indefinidos. En ocasiones, estas fotografías se acercan a la concepción de fotografía pura de Edward Weston, con primeros planos en los que la perfección técnica y la rotundidad de las formas adquieren un sentido evocador. Otras

392 GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Xavier, y ALONSO, Mikel, *El bosque culinario*. Bilbao: Lur, 2002; GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Xavier, y ALONSO, Mikel, *Cocinar lo menos posible*. León: Everest, 2004; GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Xavier, y ALONSO, Mikel, *Asfalto culinario: el laboratorio de Arzak*. León: Everest, 2006.

393 CALLEJA, Seve y ALONSO, Mikel, *Cuentos y leyendas de Bilbao = Bilboko ipuin eta leiendak*. Mondragón: Caja Laboral Popular; Bilbao: Elea, 2005; SORIA, Txema y ALONSO, Mikel, *Guía sentimental de la ría*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2004.

veces, Alonso juega creando composiciones en las que emplea la idea de repetición de un mismo motivo. Algunos de los mejores ejemplos de estas fotografías, como parte de su obra más puramente creativa, fueron publicados en *Erotismo y gastronomía*, un libro de fotografía con imágenes de alimentos, generalmente de primerísimos planos, con claras referencias sexuales, con un claro referente en Edward Weston³⁹⁴.

Al margen de la fotografía gastronómica, una parte de la obra de Mikel Alonso gira en torno al ámbito de Bilbao, centrándose significativamente en el paisaje urbano e industrial. Esta temática ha sido abordada tanto en su obra de encargo como en la personal. Al mismo tiempo, encontramos una evolución del blanco y negro a la fotografía a color, pudiendo atribuir a una primera época y al uso del gelatinobromuro las series en blanco y negro, mientras que con el paso a la técnica digital adopta el color como solución definitiva en su obra³⁹⁵.

Sus fotografías urbanas e industriales, del entorno de la ría del Nervión, parecen corresponderse con paseos visuales, que centran su atención en distintos aspectos, según la serie, con un interés específico en determinados elementos del entorno, escrutando el paisaje, a veces desde una visión más genérica y otras más concreta. Entre esos *paseos fotográficos* de Alonso a lo largo de la Ría, se distingue la serie *Margen Izquierda*, tomada en las décadas de 1980 y 1990, que recoge aquellas instalaciones industriales más características que se aglutinaban en las márgenes del estuario. Se trata de la única serie en blanco y negro a la que se hará referencia aquí, además de la custodiada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. El autor enfatiza las formas de las estructuras mediante las composiciones y el contraste de las luces, a veces creando contraluces, con el cielo de fondo; otras, empleando el ambiente brumoso característico de la Ría para resaltar algún elemento en primero plano.

En *Colores del mar*, Alonso utiliza encuadres cerrados y primeros planos de elementos, generalmente navales, que en ocasiones no se reconocen. La composición se limita a unas pocas superficies, a veces sólo a una, en las que el color domina la imagen por su intensidad y funciona como elemento expresivo. En la serie *Chatarra*, el autor fotografía el material que espera para ser reciclado en el puerto de Santurtzi. Las vistas

394 ALONSO, Mikel, y BURUTXAGA, Santiago, *Erotismo, gastronomía*. Bilbao: Bilboko Udala, 2002.

395 En algunos casos Alonso reduce la saturación de los colores hasta dejar una imagen que puede parecer en blanco y negro a primera vista, aunque siempre deja alguna tonalidad que se percibe al observarla con detenimiento.

de las montañas de chatarra son interrumpidas por algún elemento mecánico o del entorno, que permiten contextualizar sutilmente la escena. Estas vistas se combinan con primeros planos de la chatarra, en los que la acumulación de elementos ocupan la totalidad de la imagen, dando una idea de *continuum*, que también se aprecia en las fotografías de paisajes vegetales y marinos del autor, tendentes a una cierta abstracción.

Una serie que deriva del tema industrial bilbaíno es la dedicada a los pueblos mineros, que fueron muy significativos en la industrialización vizcaína. Pese a que, posteriormente, la serie ha sido ampliada a pueblos mineros de otras regiones y países, no deja de distinguirse un matiz identitario y de experiencia personal, ligado a la minería de la zona bilbaína³⁹⁶. En estas fotografías, las estructuras mineras son resaltadas en la composición, de un modo similar a cómo lo hace en *Margen Izquierda*, aunque esta preeminencia se ve atenuada por el empleo del color, mientras que en las instalaciones de la Ría el blanco y negro la remarcaba. En esta serie, el color ya no es empleado con la intensidad en que lo era en los primeros planos de *Colores del mar*. Ahora se trata de tomas más o menos generales, en las que los colores son más tenues, tienden a tonos terrosos y adoptan una cualidad de descripción del ambiente que ayuda a crear una atmósfera de desolación y abandono.

Unos conceptos estéticos parecidos a los anteriores se aprecian en la serie de Lemoniz, dedicada a la central nuclear vizcaína que fue abandonada en 1982, sin que hubiera llegado a ponerse en funcionamiento. Las fotografías de la central mantienen el mismo gusto por los planos en detalle de otras series, en este caso de elementos arquitectónicos, en los que son protagonistas las texturas e irregularidades de los paramentos, así como una cierta extrañeza visual creada por la dificultad de contextualizar e identificar la imagen, a lo que ayuda la particularidad arquitectónica de una central nuclear³⁹⁷.

Otra serie de paisajes, que también contiene mucho de documentalismo social, es *En la carretera*, en la que retrata las vistas de las rutas estadounidenses con sus característicos bares, gasolineras, postes, carteles, etcétera, como rasgos propios, significantes, de la sociedad estadounidense³⁹⁸.

396 Las fotografías de esta serie han sido tomadas, además de en Bizkaia, en Cantabria, Asturias, Portugal y Estados Unidos.

397 ALONSO, Mikel, *Lemoniz*. Bilbao: Fundación 2012 Fundazioa, [2012].

398 La serie ha sido realizada en sucesivos viajes a Estados Unidos, en 2011, 2013 y 2015.

Las fotografías que Alonso hace de los habitantes del Valle de Hushe, en Pakistán, que visita en 2014, acompañando a voluntarios de Baltistan Fundazioa-Fundación Baltistan, sí son documentos sociales³⁹⁹. El fotógrafo retrata a las poblaciones de la región, muchas veces en primeros planos, próximos a la idea de retratos psicológicos; otras veces, en sus quehaceres cotidianos. Frente a esta visión próxima a las personas, en la serie *El Rocío*, el autor se acerca al documento social desde otra perspectiva, en la que los personajes son tratados de un modo genérico, como tipos, siendo el evento, en sí mismo, lo que se retrata, como una manifestación popular de la sociedad. En estas imágenes lo que se quiere mostrar son las actitudes, el vestuario, las escenas y actividades que se van desarrollando a lo largo del recorrido.

Por último, volviendo al concepto de paisaje, esta vez vegetal, Mikel Alonso ha creado las series *Viñas y cepas*, *Trípticos*, *El mar* y *Paisajes de invierno*, que comparten unos preceptos estéticos similares. En estas series hay una tendencia a la austeridad cromática, que tienden a tonos pocos saturados. También es constante la idea de *continuum*, ya citada, así como de repetición, en composiciones en las que muchas veces la superficie, que se extiende hacia el horizonte u ocupa la totalidad de la imagen, crea trazados que conforman diseños geométricos o abstractos. En su última serie, del 2015-2016, el autor trabaja con paisajes, en la misma línea que la anterior, si bien en este caso se trata de una producción que se combina con la obra poética de Amalia Iglesias, y que fue expuesta bajo el título *Cántico en Castilla*⁴⁰⁰.

La obra de Mikel Alonso en el Museo

Como se ha mencionado, las fotografías de Mikel Alonso que custodia el Museo fueron realizadas según otras de Enrique Epalza. Es decir, tras identificar el escenario de la toma de la imagen de Epalza, Alonso procuró captar el mismo lugar, desde el mismo punto de vista que Epalza lo había hecho casi un siglo antes. A continuación se indica la concordancia de las fotografías de Mikel Alonso con las de Enrique Epalza:

399 Las fotografías fueron expuestas en la Sala Rekalde Aretoa bajo el título *Karakorum*, dentro del programa del Bilbao Mendi Film Festival, del 4 de diciembre de 2015 al 10 de enero 2016. Con motivo de la misma se publicó un periódico con textos de la agrupación *12 miradas: Karakorum: Machulo / Hushé / Pakistán*. [Bilbao]: Baltistan Fundazioa, 2014.

400 La serie ha sido expuesta dentro del proyecto *Constelación de Machado*, en la Alhóndiga de Segovia, del 6 de abril al 6 de mayo del 2018.

- *Gran Vía de Bilbao*, n.º inv. 85/112, se corresponde con la obra de Epalza [*Desfile de carruajes por la Gran Vía, al fondo el palacio de Chávarri*], n.º inv. 85/32
- *Plaza Elíptica. Palacio Chávarri*, n.º inv. 85/113 [Fig. 1], se corresponde con la obra de Epalza [*El palacio Chávarri*], n.º inv. 85/34
- *Jardines de Albia*, n.º inv. 85/114, se corresponde con la obra de Epalza [*Jardines de Albia*], n.º inv. 85/38
- *Campo Volantín. Puente de la Salve*, n.º inv. 85/115, se corresponde con la obra de Epalza [*Campo Volantín a la altura de La Salve*], n.º inv. 85/48

Jardines de Albia. Monumento a Trueba, n.º inv. 85/116, se corresponde con la obra de Epalza [*Monumento a Antonio Trueba, “Antón el de los Cantares”*], n.º inv. 85/40 [Fig. 40 y 41]

- *Playa de Ereaga*, n.º inv. 85/117, se corresponde con la obra de Epalza [*Algorta*], n.º inv. 85/53
- [*Mallona*], n.º inv. 85/118, se corresponde con la obra de Epalza [*Homenaje en el Mausoleo a los mártires de la Libertad en el cementerio de Mallona*], n.º inv. 85/74
- *Puente del Arenal. Teatro Arriaga*, n.º inv. 85/119, se corresponde con tres obras homónimas de Epalza [*El puente del Arenal*], n.º inv. 85/22, 85/23 y 85/24
- *Mercado de la Ribera. San Antón*, n.º inv. 85/120, se corresponde con la obra de Epalza [*San Antón desde la pasarela de San Francisco*], n.º inv. 85/19

Puente del Arenal. Parking, n.º inv. 85/121, se corresponde con la obra de Epalza [*El cai-muelle del Arenal*], n.º inv. 85/78 [Fig. 39 y 38, respectivamente]

- *Plaza Circular. Banco Vitalicio*, n.º inv. 85/122, se corresponde con la obra de Epalza [*La plaza de la Estación (actual plaza Circular)*], n.º inv. 85/21
- *Arenal y puente*, n.º inv. 85/123, se corresponde con las dos obras homónimas de Epalza [*El puente del Arenal, con la Estación de Portugalete al fondo*], n.º inv. 85/26 y 85/27
- *Puente de la Merced*, n.º inv. 85/124, se corresponde con la obra de Epalza [*Arranque de la pasarela de hierro de San Francisco en el muelle de Marzana*], n.º inv. 85/20

- *[La Peña desde el Paseo Los Caños]*, n.º inv. 85/125, se corresponde con las dos obras homónimas de Epalza *[La Peña]*, n.º inv. 85/101 y 85/102
- *[La Peña desde Miraflores]*, n.º inv. 85/126, se corresponde con la obra de Epalza *[La Peña]*, n.º inv. 85/95
- *Plaza de Albia. La Equitativa*, n.º inv. 85/127, se corresponde con la obra de Epalza *[Alameda de Mazarredo]*, n.º inv. 85/37



Fig. 38. Enrique Epalza, *[El cai-muelle del Arenal]*, fin s. XIX-ppio. XX, n.º inv. 85/78



Fig. 39. Mikel Alonso, *Muelle del Arenal*, 1985, n.º inv. 85/121

El fondo de Mikel Alonso forma parte de una propuesta que plantea registrar la evolución del paisaje, urbano en este caso, comparando dos imágenes fotográficas distanciadas en el tiempo, que muestran el mismo espacio desde la misma perspectiva, como se ha dicho. Este tipo de proyecto fotográfico empieza a proliferar, dentro de la historia de la fotografía, a partir de finales de la década de 1970. La puesta en valor del medio fotográfico, la recuperación de archivos y una tendencia por retomar experiencias fotográficas del pasado, junto al nuevo interés por replantear el concepto de paisaje, son factores que confluyen en la difusión de programas que seguían estas mismas pautas de registro del *antes* y *después* de un determinado lugar.

Uno de los primeros proyectos, por no decir el primero, que emprende este concepto de volver a fotografiar lo ya fotografiado y que es un referente internacional, es el *Rephotographic Survey Project*, iniciado en 1976 por los fotógrafos Mark Klett y JoAnn Verburg, junto a la historiadora de la fotografía Ellen Manchester; posteriormente se unieron al equipo otros dos fotógrafos, Rick Dingus y Gordon Bushaw. La idea era *refotografiar* los paisajes del oeste de Estados Unidos que habían sido captados, en las

décadas de 1860 y 1870, por los grandes programas fotográficos destinados a documentar y hacer un registro del paisaje. El *Rephotographic Survey Project* era, en cierto sentido, un homenaje a las expediciones geológicas y a aquellos primeros fotógrafos que emprendieron la tarea de aprehender visualmente un paisaje apenas explorado, como Timothy O'Sullivan, entre otros⁴⁰¹. El interés de este proyecto iba dirigido, en buena medida, a cuestiones relativas al paso del tiempo y los cambios acontecidos en el paisaje, que en ocasiones apenas eran perceptibles, mientras que otras veces habían sido drásticos, hasta el punto de hacer casi irreconocible la comparativa entre ambas imágenes. En 1997, se inicia el *Third View*, también dirigido por Klett, y que supone una tercera versión en el tiempo de las fotografías tomadas a finales del siglo XIX y en la década de 1970, en la que se remarcan los nuevos cambios que se habían producido en el paisaje en tan poco tiempo⁴⁰².

En cuanto a las reminiscencias de la fotografía del siglo XIX, se debe mencionar que, junto a los grandes proyectos de documentación del territorio, hubieron aquellos cuyo propósito era registrar el *antes* y el *después* de alguna gran intervención urbanística, como sucedió con el plan de renovación de París de Napoleón III. Con motivo de este plan, en 1965, se establece una comisión de expertos que encargan a Charles Marville los *Travaux historiques*, con el fin de registrar la transformación de la ciudad, con una amplia serie de tomas realizadas previamente al inicio de las obras y otras posteriores. Si bien el programa fotográfico realizado por Marville no tiene parangón, principalmente por su envergadura, tampoco se puede dejar de recordar el caso español de Charles Clifford, especialmente en las obras del ingeniero Lucio del Valle, quien dirige, por ejemplo, las reformas de la Puerta del Sol, que Clifford registra en un reportaje mostrando el antes y el después de las obras, desde 1953 hasta 1961⁴⁰³.

El contexto socio-económico de finales del siglo XX es fundamental para entender el auge de los proyectos de *refotografía*, especialmente en todo lo que atañe a la idea de

401 KLETT, Mark, MANCHESTER, Ellen, y VERBURG, JoAnn, *Second View: The Rephotographic Survey Project*. Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico Press, 1984.

402 KLETT, Marc, *et al.*, *Third View, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2004.

403 El reportaje de Clifford sobre la Puerta del Sol se fecha de 1858 a 1861 por Díaz-Aguado, mientras que, Sánchez Vigil data las fotografías del *antes* de las reformas en 1953. DÍAZ-AGUADO, César, "La fotografía de obras públicas, carreteras, puentes, faros y caminos de hierro (1851-1878)", *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*. [Barcelona]: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004, pp. 142-173; y SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, "Clifford, Charles", *Del daguerrotipo a la Instamatic: Autores, tendencias, instituciones*. Gijón: Ediciones Trea S.L., 2007, p. 142.

paisaje y su representación. Se trata de un momento en el que, tras la crisis económica de 1973, se ponen de manifiesto las enormes transformaciones del territorio y se vislumbran los cambios que ha de sufrir el entorno, sobre todo en torno a los núcleos urbanos, poniendo en cuestión el sistema de explotación del suelo de la etapa industrial.

Los programas basados en la *refotografía*, parten de la observación de la alteración del paisaje a través del paso del tiempo y abren la puerta, como material documental gráfico, al análisis y un replanteamiento sobre las cuestiones relativas al territorio, que serán ampliamente abordadas por las tendencias fotográficas internacionales, a partir de mediados de la década de 1970⁴⁰⁴. Más allá de una preocupación general sobre la percepción del paisaje y su evolución, Ramón Esparza, hablando específicamente de estos programas de *el antes y el después*, comenta:

*Lo que nos atrae es reconocernos en el cambio [...] Nos agrada verificar que el retorno total no es posible, al igual que nos agrada la idea de que en el futuro algo quedará de lo que hemos hecho.*⁴⁰⁵

Este *algo quedará de lo que hemos hecho*, nos habla de la reciprocidad entre los habitantes de un lugar y el entorno que ocupan, así como la identificación de la comunidad con su territorio y la memoria.

Como se ha mencionado, los programas fotográficos planteados bajo la premisa de la recuperación o revisión de un conjunto fotográfico antiguo y la toma de nuevas fotografías de las mismas vistas proliferaron, especialmente a partir de los años ochenta, aunque en España se dieron de forma tardía. Entre los ejemplos de este tipo de proyectos de *refotografía* llevados a cabo en Bilbao, uno de los primeros fue el de *Bilbao en dos miradas*, que supone una primera difusión del archivo fotográfico de Pedro de Errazquin, de entre 1860 y 1895, del que se seleccionan las vistas que servirán de guía para otras nuevas, realizadas por Antón Goiri Maté y Enrique Moreno Esquibel⁴⁰⁶. También encontramos el titulado *Retornos*, en el que Carlos Cánovas fotografía la ciudad partiendo de las tarjetas postales realizadas por Lucien Roisin y Josep Thomas, fechadas de 1919 a 1940⁴⁰⁷. Otro es el llevado a cabo por Begoña Zubero y Vicente Paredes a partir de fotografías de Manu Cecilio: *Bilbao cómo has cambiado*, siendo relativamente tardío, de

404 Este tema será analizado detenidamente en el capítulo dedicado a la colección *Bilbao, ría de hierro*.

405 ESPARZA, Ramón, "El tiempo suspendido", *Itzulerak = Retornos*, 2000, *op. cit.*, p. 26.

406 ERRAZQUIN, Pedro, GOIRI, Antón, y MORENO, Enrique, *Bilbao en dos miradas = Bilbao bi alditan ikusia*. Bilbao: Ediciones Laga, D.L. 1995.

En cuanto a las tomas del *después*, se debe tener en cuenta que el autor, en este caso Mikel Alonso, se ve restringido en las decisiones relativas a la captación de la imagen, no pudiendo seleccionar las múltiples variantes que afectan a una fotografía, que son, a fin de cuentas, las que definen la intervención del autor⁴⁰⁹. Por tanto, el concepto de autoría y sus huellas en el resultado final de la nueva imagen se ven diluidas. El fotógrafo se limita a reproducir algo preexistente, como son los paisajes de Epalza, en un escenario alterado por el paso del tiempo. Las nuevas fotografías mantienen una subordinación respecto a las antiguas, que provoca que disminuya el significado independiente de las *refotografías*, si no es en parangón con las imágenes primigenias. De hecho, el interés de estas experiencias fotográficas estriba, en buena medida, en el carácter documental del medio, y no tanto en la capacidad expresiva de las imágenes. Así, el rasgo creativo de estas fotografías queda enmarcado dentro del plano conceptual del proyecto, en global, y no en cada uno de los objetos resultantes⁴¹⁰.

Siguiendo estas premisas, en las obras del fondo de Mikel Alonso que conserva el Museo de Bilbao, apenas se aprecia un lenguaje fotográfico propio, que sí se da en la producción personal del autor. Con ello, el carácter preeminentemente plástico y la búsqueda estética formal de gran parte de la obra de Alonso sólo se percibe levemente, aunque se deja intuir en las formas rotundas de los tubos enrollados a los pies de Trueba, n.º inv. 85/116 [Fig. 41], o la composición dominada por las dos verticales formadas por árboles en *Jardines de Albia*, n.º inv. 85/114.

A pesar de la falta de libertad de decisión por parte del autor en la elección del tema, que es dictado por las vistas de Epalza, no puede dejar de citarse que este conjunto de

407 *Itzulerak = Retornos*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutza Fundazioa, 2000. Los fondos de ambos fotógrafos, o parte de ellos, se conservan en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya.

408 CECILIO, Manu; PAREDES GIL, Vicente, y ZUBERO, Begoña, *Bilbao cómo has cambiado*. Bilbao: Servicios Redaccionales Bilbainos, 2010.

409 Uno de los principales inconvenientes que puede encontrarse el fotógrafo a la hora de realizar la nueva toma es que la alteración del paisaje haya afectado al lugar desde el que se hizo la primera toma, dificultando el acceso del fotógrafo. El condicionamiento de las vistas originales, respecto a las *refotografías*, también puede comportar que las nuevas tomas se hagan bajo unas condiciones meteorológicas y lumínicas similares a las primeras, lo cual obliga a hacer la fotografía en una determinada época del año y hora del día. Este patrón fue seguido en el *Rephotographic Survey Project*, aunque muchos de los programas posteriores, como el que aquí tratamos, no fueron tan rigurosos.

410 Como se puede deducir, estos planteamientos no se refieren al conjunto fotográfico inicial, sino a las nuevas tomas.

fotografías muestra algunas de las principales viales y espacios urbanos de la ciudad, en un momento en el que la decadencia y la necesidad, provocadas por la crisis, instaban a un cambio urgente en el modelo de ciudad, que todavía no se había concretado y que se verá reflejado en la urbe en un corto espacio de tiempo.

Como se ha indicado, las fotografías de Mikel Alonso responden principalmente a una función documental, aunque sean ajenas a una búsqueda estética. Este hecho comporta no sólo la comparativa de lo que permanece y lo que ha desaparecido, respecto a las fotografías de Epalza, sino también respecto a la contemporaneidad del observador. Es decir, en la actualidad, pasados más de treinta años desde las tomas de Alonso, lo que llamará la atención al espectador son los cambios acaecidos en el paisaje urbano de Bilbao: la presencia de grúas portuarias en la Campa de los Ingleses, donde hoy se alza el Guggenheim, en *Campo de Volantín. Puente de la Salve*, n.º inv. 85/115; la ubicación de la escultura en el centro de los jardines en *Jardines de Albia. Monumento a Trueba*, n.º inv. 85/116 [Fig. 41], el muelle del Arenal repleto de vehículos, en *Puente del Arenal. Parking*, n.º inv. 85/121 [Fig. 39]; la cabina telefónica y el cartel que nomina *Plaza de España* en la actual Plaza Circular, en *Plaza Circular. Banco Vitalicio*, n.º inv. 85/122, o la ausencia del edificio de la sede del Metro Bilbao al principio de la calle Navarra, en *Arenal y puente*, n.º inv. 85/123.



Fig. 40. Enrique Epalza, [Monumento a Antonio Trueba, "Antón el de los Cantares"], fin s.XIX-ppio. XX, n.º inv. 85/40



Fig. 41. Mikel Alonso, Jardines de Albia. Monumento a Trueba, 1985, n.º inv. 85/116

PATXI COBO. El paisaje (des)industrializado

*Se suele decir que uno se proyecta en el paisaje...**

El fondo fotográfico de Patxi Cobo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

El fondo de Patxi Cobo está compuesto por 49 fotografías al gelatinobromuro (n.º inv. 90/102 al 90/150). Del 16 de noviembre de 1990 al 5 de enero de 1991, se celebró en el Museo de Bellas Artes de Bilbao la exposición *Patxi Cobo. Argazkiak = Fotografía*, en la que se presentó una serie de paisajes de La Arboleda, Bizkaia, tomados entre 1987 y 1990. Las piezas de Cobo que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, son copias de esas mismas fotografías, realizadas por el autor a un tamaño menor que las expuestas, y fueron adquiridas por la institución⁴¹¹. Se trata, pues, de uno de los pocos fondos fotográficos que han sido adquiridos por el Museo.

Patxi Cobo

Francisco Esteban Cobo (Ortuella, Bizkaia, 1953) se inicia en la expresión plástica desde la adolescencia, dentro del campo de la pintura, a la que se dedica plenamente hasta 1975. En 1974 empieza a investigar en el fotomontaje y poco después se decanta por la fotografía definitivamente. Desde el primer momento en que desarrolla su faceta plástica, Cobo se vincula a grupos de creadores; en 1971 participa con pinturas en la *Muestra indiscriminada de arte vasco de Barakaldo*, una iniciativa organizada por distintos movimientos asamblearios de artistas, que surge como reacción al carácter elitista de la *Muestra de artes plásticas de Barakaldo*. En 1973, cofunda el grupo Ikutze, en el que confluyen artistas de distintas disciplinas como pintores, escultores, músicos, poetas, etcétera, y que realiza una intensa labor expositiva en distintas poblaciones de Bizkaia⁴¹².

* Patxi Cobo en una entrevista personal en septiembre de 2015, Bilbao.

411 Las fotografías expuestas tenían formatos de 40 x 50 cm, 50 x 60 cm y 120 x 90 cm; mientras que las obras que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Bilbao tienen un tamaño de 30 x 40 cm. Se publicó un catálogo de la muestra: *Patxi Cobo: Argazkiak = Fotografía*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, D.L. 1990.

412 Con el fin de reactivar el panorama cultural vasco, el grupo Ikutze realiza durante dos años numerosas muestras y charlas en pueblos y barrios de Bizkaia y el País Vasco, como Barakaldo, Portugalete, Gernika, Azkoitia, Laudio/Llodio, etcétera. Durante aquel período, en el País Vasco surgieron varios

En 1974, participa en la creación de la comisión de fotografía de la Agrupación Cultural El Desván, con la que realiza varias exposiciones conjuntas y, en el seno de la misma, su primera individual de fotografías en 1975. A esta muestra le siguen otras individuales, realizadas principalmente en el ámbito vasco: en 1983 en Gernika; en 1985 en el Aula de Cultura de Portugalete; un año más tarde expone *Paisajes Industriales*, en el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao; en 1988, en la galería Windsor Kulturgintza de Bilbao, y al año siguiente expone *Paisajes fotográficos* en el Museo de Arte e Historia de Durango, que puede considerarse como el anticipo de la muestra de 1990 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Posteriormente, el autor ha expuesto en la Casa de la Cultura de Basauri, en 1991; en la Casa de Cultura de Elgoibar, en 1992; en la Galería Spectrum de Zaragoza, en 1994; en el Espacio Marzana de Bilbao, en 2003, y en la galería Vanguardia de Bilbao, en 2007 y 2011.

Entre las exposiciones colectivas en las que ha participado Patxi Cobo, cabe mencionar la de *Expoconsumo*, en la Feria de Muestras de Bilbao, en 1986; *Huellas, rastros, signos. Arte Vizcaya* en la Sala de Exposiciones de la Diputación Foral de Bizkaia, en Bilbao en 1987; *Artistas Vascos* en Inter-Arte de Valencia, en 1988; una muestra conjunta con fotógrafos vascos, en Basauri, en 1991⁴¹³; *Bilbao. Pinturas, grabados y fotografías* en la Galería Aritza de Bilbao, y *Contra viento y marea. Homenaje a Julio Álvarez* en la Galería Spectrum de Zaragoza, ambas en 1997; *Bilbao, the Transformation of a City*, en The Art Institute de Chicago y el Exhibition Center de Shangai, en 2000; [2,5], en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria, en 2002; *Bosteko* 2008; *Arco '09*; *De Granada a Gasteiz* en el Museo Artium de Vitoria y *Memoria de la diversidad (Expediente I/B)*, en la Sala Rekalde de Bilbao, ambas en 2014, y un año más tarde, *Elecciones afectivas (expediente I/B)* en el Museo de Arte e Historia de Durango⁴¹⁴.

En 1982, Cobo inicia un trabajo de recopilación gráfica sobre el nacimiento de la industria en el País Vasco, bajo el encargo del Gobierno Vasco, para la creación del

colectivos bajo la misma premisa de renovación artística.

413 Patxi Cobo, Juan Crego, Javier Díaz, Concha Elorza, Roberto Mota, Luis Izquierdo-Mosso, Iñigo Royo, María Seco, Rita Sixto, Ana Ventosa, Nekane Zaldúa. Sala de exposiciones. Casa Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Basauri = Erakusketa aretoa, Udal Kulturetxea. Basauriko Udala, del 8 al 25 de marzo de 1991.

414 *Bosteko 08*. [S.I.]: Bizkaiko Foru Aldundia. Kultura Saila = Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Cultura, D.L. 2008; *Memoria de la diversidad (Expediente I/B)*. Bilbao: Sala Rekalde Erakustaretoa, D.L. 2014; *Elecciones afectivas (Expediente I/B)*. [Durango]: Durangoko Arte eta Historia Museoa = Museo de Arte e Historia de Durango, D.L. 2015.

archivo fotográfico de un futuro Museo de la Técnica de Euskadi. Ese mismo año realiza tres cortometrajes sobre la industria, también por encargo del Gobierno autonómico. Hacia finales de los años setenta ya había realizado algunos reportajes documentales para revistas, en torno al tema del desmantelamiento industrial, aunque nunca se dedicó al reporterismo gráfico de lleno, ni formó parte de la plantilla de ningún medio escrito.

Una de las principales vías de trabajo de Patxi Cobo es el campo de la docencia, a la que se ha dedicado desde el inicio de su andadura fotográfica, en un primer momento en el seno de la Agrupación Cultural El Desván. En 1977 cofunda el taller de fotografía dentro del Programa de Extensión Cultural de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, que imparte hasta 1983. En 1985 da un curso de holografía para los profesores de la escuela de formación profesional de Erandio, como parte de su perfeccionamiento formativo, impulsado por el Gobierno Vasco. Un año más tarde, tras haberse licenciado en Bellas Artes, pasa a ser profesor de fotografía, tanto a nivel práctico como teórico, en la UPV/EHU, donde ejerce como tal hasta finales de 2015. Como profesor universitario, promueve la difusión de los trabajos realizados por los alumnos a lo largo del curso mediante varias exposiciones en Bilbao. Asimismo, realiza otros cursos, charlas, talleres y varias colaboraciones, principalmente en el entorno de Bizkaia, como el curso sobre holografías en la Casa de Cultura de Elgoibar, organizado por el Colectivo Ongarri en 1998; la conferencia *Fotografía y vegetales*, que imparte en el marco de *Expofoto-98 Bilbao*; la titulada *La Edad de Oro y la cámara oscura*, en el Museo Guggenheim de Bilbao, en 2011, y *Repeticiones* en la Alhóndiga de Bilbao, en 2011.

En su labor como docente, a Cobo le interesa la implicación en la comunicación de conocimientos, que conlleva una búsqueda continua no sólo sobre los hechos históricos o sobre la producción fotográfica actual, sino también sobre la teorización y la crítica de la fotografía. Por otro lado, el propio autor afirma que su trabajo en el ámbito formativo, especialmente su puesto de profesor en la Universidad, le ha aportado el sustento económico para dedicarse a la fotografía sin atender a las demandas del mercado de las galerías y le ha asegurado la libertad de creación necesaria para desarrollar su producción sin condicionamientos. Al mismo tiempo, Cobo denuncia las dificultades que existen tanto para exponer como para llevar a cabo proyectos fotográficos con una dedicación plena.

La obra fotográfica de Patxi Cobo

Se puede considerar a Patxi Cobo como un fotógrafo profesional, si bien se ha dedicado principalmente al ámbito de la educación como medio de sustento y ha desarrollado su producción fotográfica de forma independiente a las exigencias del mercado del arte, como se ha dicho. Por tanto, su obra responde únicamente a sus propios preceptos e intereses personales, también cuando ha expuesto en las salas de una galería de arte y cuando ha trabajado por encargo para algún proyecto concreto⁴¹⁵.

Los primeros contactos de Patxi Cobo con la fotografía fueron con el fin de emplearla para el fotomontaje, dentro de unos intereses plásticos que partían del ámbito de la pintura. De 1974 a 1976 desarrolla sus fotomontajes, experimentando con la integración de la fotografía en el cuadro, al mismo tiempo que aprende la técnica fotográfica de forma autodidacta. Durante esta época, Cobo se decanta, definitivamente, por la fotografía como medio de expresión, a la que aplica conceptos compositivos y elementos plásticos que había asimilado de la pintura y que serán una constante en toda su obra.

Hacia 1979, Cobo empieza a investigar sobre la representación tridimensional en fotografía, en un primer momento mediante las sensaciones visuales de un plano y, posteriormente, con la representación de un objeto en sus tres dimensiones, con la creación de hologramas. En 1986 realiza sus primeros hologramas visibles a la luz blanca⁴¹⁶.

415 La división tradicional entre fotógrafo *profesional* y *aficionado* adquiere nuevos matices a partir de los años setenta del siglo XX, aproximadamente. Buena parte de los fotógrafos que emplean la fotografía como una forma de expresión y realización personal buscan ganarse el sustento con ella sin someterse a las exigencias del cliente. Surge así la figura del *fotógrafo-artista*, que se gana la vida únicamente mediante su obra creativa, si bien esta figura responde más a un ideario de los fotógrafos que a la realidad, siendo excepcionales los autores que consiguen dicho fin. Con todo ello, los conceptos tradicionales de *profesional* y *aficionado* quedan ahora difuminados, mientras que surge una nueva idea de fotógrafo creativo, que no se ajusta a las categorías tradicionales.

416 *Holografía: Proceso fotográfico que, mediante el empleo de rayos láser, consigue la reproducción tridimensional de objetos. Se utilizan dos rayos procedentes de distintas fuentes, directa e indirecta. Que al superponerse crean una imagen efectista denominada holograma [...] inventada por Dennis Gabor en 1947 [...] en 1962 comenzó a realizarse masivamente [...]*. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (dir.), *Diccionario Espasa de fotografía*. Madrid: Espasa Calpe, 2002, pp. 362-367. Fue en una Bienal de Venecia donde Cobo vio por vez primera una exposición de holografías que le llevó a iniciar una investigación autodidacta, basándose en el método empleado por Yuri Denisyuk, aunque con materiales muy básicos. El equipo utilizado por Cobo no tenía la potencia necesaria, lo cual limitaba el tamaño de las imágenes que podía reproducir. El autor intentó desarrollar un proyecto mediante organismos institucionales, pero no encontró el apoyo necesario, por lo que tuvo que abandonarlo.

Uno de los motivos en torno al que gira la producción de Cobo es la industria, que aparece en su obra desde su primera época. Al respecto, se debe señalar la vinculación de la fotografía con dicha temática, que puede entenderse como congénita al medio de reproducción. El invento de la fotografía es fruto del mismo espíritu de investigación científica del que se nutre el desarrollo industrial. Asimismo, las instalaciones industriales han sido un objeto constante en la fotografía, como principal medio difusor de sus avances técnicos, y su lenguaje se adecua a la perfección a la estética mecanicista en la que se enmarca la industria.

En cuanto a la producción de Cobo, hay que recordar el encargo sobre la industria que le hace el Gobierno Vasco en 1982, si bien este trabajo era de recopilación gráfica. Un año más tarde, en su exposición en Gernika, muestra fotografías de estética mecanicista, que contrapone con otras de *paisajes corporales*, como los denomina el autor, confrontando visualmente las formas frías de lo mecánico con la sinuosidad del cuerpo humano. Tras esta primera aproximación, Patxi Cobo desarrolla el tema industrial en su obra, principalmente, a través del paisaje. Desde mediados de los años ochenta, el autor realiza varias series en las que retrata el entorno de la antigua cuenca minera y la industria de la Margen Izquierda de la ría del Nervión. Aunque el fotógrafo mantiene la misma temática a lo largo del tiempo, emplea distintos recursos en cada una de sus series, con variaciones estéticas que ofrecen resultados diferentes, si bien, todas responden a un mismo interés por la representación de la transformación del territorio y los efectos del asentamiento industrial, así como los de su posterior abandono.

En los montes de Triano se encontraba una de las principales minas de hierro a cielo abierto de Europa, cuya actividad se intensificó precipitadamente a partir del último cuarto del siglo XIX, por ser su mineral idóneo para la creación de los nuevos aceros industriales⁴¹⁷. A su vez, la explotación minera propició la creación de una industria siderometalúrgica, con una presencia dominante sobre el territorio de los municipios de la Margen Izquierda de la Ría, que fue uno de los principales motores de todo el proceso industrial de Bizkaia. Aunque buena parte de la historiografía reciente no respalda esta teoría, tradicionalmente se ha considerado a la minería como la causa primera en el proceso de desarrollo económico e industrial de Bizkaia, desde mediados del siglo XIX.

417 Los montes de Triano fueron la principal mina de hierro sin fósforo de Europa, necesario para la creación del acero Bessemer. La actividad extractora terminó definitivamente en la década de 1970, aunque había decaído notablemente durante la segunda industrialización, en los años cincuenta.

Después de un siglo de desarrollo y crecimiento industrial, aunque intermitente, la repentina crisis, a partir de la segunda mitad de los años setenta, que se alargó hasta mediados de los noventa, causó una fuerte conmoción en la población vizcaína. La depresión económica agudizó las problemáticas sociales, urbanísticas y territoriales que se venían arrastrando desde hacía décadas en la región. Con todo ello, el ánimo de la sociedad se vio afectado; además de la situación socioeconómica, se ponían al descubierto las miserias a las que la población se había sometido por una idea de progreso que se revelaba como ineficaz. Hay que tener en cuenta que la industrialización de la ría del Nervión tuvo, y tiene, un importante componente identitario para la sociedad vizcaína, por lo que la crisis, además de en lo económico y lo social, afectó profundamente en la sensibilidad de la población y el orgullo de una comunidad que se había reconfigurado, en buena medida, amoldándose al sistema industrial.

Al igual que la industrialización tuvo una repercusión fundamental en el paisaje del entorno, la crisis y los sucesivos planes de reconversión supusieron una nueva transformación del paisaje, esta vez en forma de ruinas industriales⁴¹⁸. La decadencia industrial y la proliferación de fábricas abandonadas se sumaron a la larga lista de problemáticas referentes al territorio que se venían dando, en buena medida, como consecuencia de la libertad que habían tenido las empresas en la ocupación del espacio y la ineficacia o inexistencia de las políticas de ordenación territorial y urbana. Las ruinas, como testimonio inapelable de la crisis económica y social, se colaron tímidamente como motivo en las artes plásticas, siendo la fotografía una de las disciplinas en la que más ha incidido durante las décadas de 1980 y 1990, aunque ha existido un cierto tabú. Esta temática, que no es otra que la del abandono, no siempre aparece de forma expresa, sino que muchos fotógrafos vizcaínos la abordan desde estrategias de representación no explícitas. Así sucede en la obra de Patxi Cobo, en la que esta idea se presenta de un modo colateral, ya que el autor se centra en la intervención del hombre sobre la naturaleza y el paisaje, y en los efectos colaterales sobre el territorio.

Ya en su primera exposición individual, en la Agrupación Cultural El Desván, Cobo retrata los restos industriales en las zonas de Ortuella y La Arboleda, y a partir de ese momento, el tema del paisaje y su alteración, será una constante en su producción.

418 En 1971 se toman las primeras medidas de reconversión de la industria, pero éstas fueron planteadas de forma sectorial y no tuvieron una implicación política ni una repercusión notable en el cambio del modelo económico. Los principales planes de reconversión son de 1981, 1982, 1983 y 1984, planteados mediante la promulgación de Leyes y Decretos Ley.

En la exposición *Paisajes industriales*, en 1986, el autor muestra fotografías que pueden diferenciarse en dos grupos: por un lado, vistas generales de la cuenca minera, que recogen zonas que fueron abandonadas tras su explotación; por el otro, vistas nocturnas de los espacios industriales y portuarios de la Margen Izquierda, que siguen en activo. En cuanto a los paisajes abandonados de la cuenca minera, el autor no incide en la decadencia del terreno mediante recursos fotográficos o de representación visual. De hecho, en el catálogo de la muestra, el deterioro de estos paisajes se aprecia principalmente a través del texto que acompaña y describe las fotografías, que adopta una función de denuncia que apenas se aprecia en las imágenes. En las vistas nocturnas de las instalaciones en uso, la frialdad de las formas industriales y la iluminación focal, que crea fuertes contrastes en la oscuridad de la noche, provocan una sensación de inquietud. Las imágenes recuerdan en su estética a escenas cinematográficas de misterio, que marca una distancia entre el espectador y esos espacios, que le son cotidianos. Según Legarreta: *Con su obra Cobo nos permite el acceso a un “saber” más íntimo, más interiorizado acerca de nuestro entorno más cercano*⁴¹⁹.

En cierto modo, las fotografías nocturnas de Cobo ofrecen una visión un tanto artificiosa, que debe entenderse como una forma de alejarse del objeto fotografiado, adoptando una nueva perspectiva, con la distancia necesaria para observar mejor la realidad que nos rodea. Al respecto de esta variable de la percepción, hay que recordar que estas márgenes son el mismo escenario que Martínez Novillo fotografió en pleno auge industrial, tomadas desde una distancia emocional que le exime de una identificación personal con el territorio y le permite mostrar, sin tapujos, un paisaje contaminado. Cobo retrata el entorno en plena crisis industrial, cuando la decadencia era mayor que en el momento en que lo capta Martínez Novillo y, sin embargo, nos presenta un paisaje más complaciente; inquietante, pero sin rastro del deterioro ambiental y paisajístico, que era acuciante en la época. Sin duda, la proximidad emotiva influye en el punto de vista adoptado por Cobo y la solución dada a sus fotografías, algo que se puede apreciar en la mayoría de sus series de paisajes, no sólo en los nocturnos.

En el catálogo de *Paisajes industriales*, se menciona la *posibilidad de reflejar las sensaciones del fotógrafo mediante la ruptura del símbolo*, con la introducción de la variante de nocturnidad y la ausencia humana, *que contribuye a esa presentación de*

419 LEGARRETA, Iñaki, “Badosa, observador mágico del paisaje industrial”, *Arbola*, n.º 4, p. 53.

*distanciamiento*⁴²⁰. Estas fotografías nocturnas son, más que una referencia directa a la crisis industrial, una alusión a las consecuencias de la industrialización sobre el paisaje; se desmitifica, pues, el sistema productivo por sus secuelas sobre el territorio⁴²¹.

En relación con lo dicho hasta ahora, es indiscutible que la fotografía de Patxi Cobo es autorreferencial. Lo es en un sentido amplio, en cuanto a la relación de la población vizcaína con el territorio y el perjuicio causado por las imposiciones del sistema económico. Pero además, también lo es desde un punto de vista personal e íntimo, siendo el lugar de nacimiento del autor, Ortuella, uno de los centros mineros de Triano. Por tanto, las vistas que Cobo fotografía, especialmente de la zona minera, son paisajes conocidos y recorridos por él en múltiples ocasiones, con una reminiscencia directa a su infancia y a la experiencia vivida en el pasado. La insistencia, a través de las distintas series, en el retrato del paisaje, es una suerte de continuo retorno a los lugares que le son familiares, y como tal, son siempre la expresión de un sentimiento personal.

La publicación *Vestigios*, en 2002, recoge fotografías de La Arboleda, Gallarta y Ortuella, realizadas a lo largo de veinte años, entre las que rescata algunas de las vistas en detalle que forman parte del fondo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, junto a las vistas generales expuestas en *Paisajes industriales*, en 1886, así como otras del archivo del autor. El título vuelve a incidir en la idea de abandono, siendo los *vestigios* del pasado *lo único que queda allí*⁴²².

En 2007 se expone *Recorridos y repeticiones*, una serie en la que continúa explorando sobre la idea de transformación del paisaje, de nuevo de la zona minera. En este caso, Cobo recrea de un modo idealizado los recorridos de Vicente Blasco Ibáñez, descritos en su novela *El intruso*, de 1904, que coinciden con el camino de los mineros hacia las minas de Gallarta⁴²³. Las fotografías, a color, son principalmente vistas generales, en las que la figura humana se mantiene ausente, al igual que en el resto de

420 [ZUGAZA, Leopoldo], "Los paisajes industriales", *Francisco Esteban Cobo: paisajes industriales*. Bilbao: Euskal Arkeologia, Etnografia eta Kondaira Museoa = Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, 1986, [s.p.].

421 Entre estas fotografías nocturnas, algunas recogen los tubos de conducción de lo que había sido Altos Hornos de Vizcaya y Sefanitro, y cuyo entorno Cobo volvió a fotografiar a partir de 2007, siendo estas fotografías parte de una serie que todavía está por desarrollar.

422 Patxi Cobo en M.N., "Patxi Cobo: Fotógrafo: "La fotografía digital le ha dado a la tradicional un uso más artístico"", *El País*, País Vasco, 16 de abril 2002, p. 12.

423 BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *El intruso*. Valencia; Madrid: F. Sempere y Comp.^a, [1904].

las comentadas hasta ahora⁴²⁴.

La última serie que Patxi Cobo ha dado a conocer mediante una exposición, celebrada en 2011 en la Galería Vanguardia de Bilbao, se aleja de los lenguajes fotográficos con los que había trabajado hasta el momento. En esta ocasión, el autor recurre a procedimientos fotográficos que remiten al origen de la fotografía: daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos y colodiones. Se trata de unas técnicas de difícil ejecución, en las que el fotógrafo-técnico debe tener una gran destreza para conseguir un resultado final óptimo. Sin embargo, Cobo no evita los fallos técnicos y los deterioros derivados de éstos, al contrario, los aprovecha como solución plástica, participando el azar como un elemento más en el proceso creativo. Al mismo tiempo, los objetos fotográficos son concebidos como obras en sí mismos y pierden su función como soporte iconográfico; los motivos que se reproducen en las imágenes apenas se distinguen⁴²⁵.

Dentro de la faceta más claramente profesional de Patxi Cobo, además de su labor como docente, antes de trabajar como profesor, la Universidad del País Vasco le encarga, en 1983, la creación de un archivo fotográfico que documente la vida universitaria en las distintas facultades. Dos años más tarde, colabora en el proyecto *Utilización cultural de edificios desafectados*, promocionado por la caja de Ahorros de Vizcaya⁴²⁶. También realiza algunos encargos de registro fotográfico de obras de arte para la publicación de catálogos, como es el caso de *Escultura vasca, 1889-1939*, en 1984, y *Anthony Caro: el Juicio Final*, en 2000, entre otros⁴²⁷. Además de estos trabajos de reproducción fotográfica, Cobo realiza otros dos en los que documenta procesos de construcción que concuerdan con la trayectoria de su producción personal y el tema de la intervención del

424 *Recorridos. Repeticiones*, Galería Vanguardia, Bilbao, 5 de julio al 10 de agosto de 2007. Posteriormente, en la Galería Vanguardia han tenido lugar dos exposiciones colectivas, en las que ha participado obra de Patxi Cobo: *Fotografía contemporánea*, del 17 de septiembre al 9 de octubre 2015, y *Los "no lugares": espacios del anonimato*, del 30 de agosto al 29 de septiembre 2017.

425 La imagen que recogen estas obras son principalmente paisajes, y también realizó algunos ambrotipos con retratos de sus allegados. Aunque de momento Cobo no ha retomado esta serie, el autor no da por cerrada su investigación sobre procedimientos históricos.

426 El reportaje fotográfico fruto de esta colaboración fue publicado en BARRIO LOZA, José Ángel, *El templo de San Agustín de Durango*. Durango: Museo de Arte e Historia, 1987.

427 *Escultura vasca, 1889-1939*. Bilbao: Banco de Bilbao, D.L. 1984; *Anthony Caro: El Juicio Final*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000. También ha realizado las fotografías para las siguientes publicaciones: *1993-94ko arte-ondarea = Patrimonio artístico 1993-94*. Leioa: Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, D.L. 1995; *Luis Candaudap: Ma Jolie: pinturas, 2003-2005*. [Bilbao]: A 'G Arte Gestión, 2005, y *José Garrán 2014*. Bilbao: Bizkaia Jaurreriko Abokatuen Bazkun Ohoretsua = Ilustre Colegio de Abogados del Señorío de Bizkaia, 2014.

hombre sobre el paisaje. Los dos proyectos se inician en 1999 y se trata del registro de dos grandes obras de infraestructuras y servicios de Bilbao: una es el Metro de Bilbao y la otra el propio Museo de Bellas Artes de Bilbao⁴²⁸.

En 2002 se publica *Metamorfosis. Un recorrido a través de la línea 2 del Metro de Bilbao*, a instancias del Gobierno Vasco, que construye el ferrocarril metropolitano⁴²⁹. Cobo acudió mensualmente a las obras del Metro para fotografiar los avances de los trabajos, prestando especial atención a aquellas visiones que no volverán a desvelarse de las entrañas de la tierra. El autor no se limita al registro de los cambios que se van produciendo, sino que también aporta su particular visión, atendiendo a las formas y creando imágenes *abstraizantes*, que se ven reforzadas por la visión de la tierra descarnada, la maquinaria desplegada y los fuertes focos de luz.

*Descubre la belleza de unas labores de ingeniería e interpreta los territorios (paisajes) transformados a iniciativa de los hombres [...] incorpora intencionadamente un estadio simbólico que va más lejos de la obviedad plástica y busca la complicidad interpretativa del espectador.*⁴³⁰

En relación a la totalidad de su producción y a su forma de proceder, queda decir que a Patxi Cobo no le interesa la inmediatez de la fotografía; no hace fotografía espontánea, y los reportajes o series que ha realizado siempre se han caracterizado por basarse en procesos de transformación, pero de una transformación lenta, de calado, sin que conlleve una urgencia por congelar los *momentos decisivos*. *Capto imágenes de momentos dilatados en el tiempo. Lo que me interesa es hacer evidente ese paso del tiempo*, en palabras del autor⁴³¹. El avance del tiempo, reflejado en los lugares, en cómo se transforman y los cambios que sufre el paisaje son el objeto de su obra. La intención del autor es reflexionar sobre lo que ha sido y ya no es, con una cierta melancolía, pero sobre todo desde la consciencia de testimoniar aquello que está destinado a desaparecer.

428 Este último se comenta más adelante, en un apartado específico.

429 COBO, Patxi, *Metamorfosis. Bilboko Metroaren 2. linean zeharreko ibilaldia*=*Un recorrido a través de la línea 2 del Metro de Bilbao*. Bilbao: Imebisa, 2002. Las fotografías se presentaron en Barakaldo en el edificio Ilgner.

430 BILBAO, Josu, "sombras oníricas", *El país*, País Vasco, 19 de marzo 2002, p. 8.

431 Patxi Cobo en M.N., "Patxi Cobo: Fotógrafo: "La fotografía digital le ha dado a la tradicional un uso más artístico"", 2002, *op. cit.*

La fotografía del fondo de Patxi Cobo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

Las fotografías de Patxi Cobo conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao pertenecen a una serie que ya había sido expuesta parcialmente en la galería Windsor Kulturgintza de Bilbao, en 1988, y un año más tarde, en el Museo de Durango, bajo el nombre de *Paisajes fotográficos*⁴³². Estas exhibiciones son el antecedente de la celebrada en el Museo de Bilbao, en 1990, en la que se incorporan obras nuevas, tomadas en el último año. Posteriormente, algunas de estas fotografías también se exponen en Basauri, en 1991; en Elgoibar, en 1992, y en la galería Spectrum de Zaragoza, en 1994, además de formar parte del libro *Vestigios*, junto a otras. Se trata, así, de una de las series más difundidas de la producción de Patxi Cobo, y que es esencial dentro de su trayectoria.

Frente a la idea de vista general que predomina en la noción de paisaje y en la mayoría de series de Cobo, estas fotografías son, mayoritariamente, planos en detalle de elementos vegetales y rocosos, pudiendo encontrar también algunas vistas parciales con encuadres más abiertos. El autor, como en otras ocasiones, emplea una cámara de gran formato con una película de baja sensibilidad lumínica, lo cual permite una mayor calidad de la imagen, con unos detalles definidos. Buena parte de los recursos utilizados por el fotógrafo están puestos al servicio de la captación de las superficies, mostrando con precisión las irregularidades de las rocas y los innumerables fragmentos que conforman la vegetación. También el contraste de las luces favorece la definición de las formas y las texturas. Al mismo tiempo, Cobo juega con las luces y las sombras, a las que da un tratamiento expresivo: a veces son proyectadas de forma irregular a través de los árboles, como en n.º inv. 90/130 [Fig.40], 90/142, 90/146 y 90/147; otras veces, perfilan la forma definida de un árbol sobre una roca, como en n.º inv. 90/138, o interrumpen la visión de un elemento vegetal, en n.º inv. 90/131⁴³³. En



Fig. 42. Patxi Cobo, *Paisaje. Sin título 8*, 1990, n.º inv. 90/109

432 *Patxi Cobo. Fotografías*. Windsor Kulturgintza, del 20 de septiembre al 9 de octubre, 1988; y *Patxi Cobo: paisajes fotográficos*. «Carnet: 29». Durango: Museo de Arte e Historia, 1989.

433 Todas las fotografías se titulan *Paisaje. Sin título 1*, variando la numeración final del título, hasta el 49.

algunas fotografías, las sombras profundas ocupan las concavidades de las rocas, remarcando las incisiones y protuberancias que las conforman, en n.º inv. 90/109 [Fig. 42] y 90/110, y pueden llegar a convertirse en un elemento fundamental que estructura la composición, como en n.º inv. 90/129. En estos juegos de contrastes también las zonas intensamente iluminadas son decisivas, en ocasiones con la presencia de blancos neutros proporcionados por un cielo que se presenta uniforme, sin matices, como en n.º inv. 90/104, 90/110, 90/116 y 90/127, entre otras.

Los tiempos de exposición largos en las tomas permiten al autor, por un lado, la captación minuciosa de los detalles, siempre que los elementos permanezcan estáticos; por otro lado, cuando hay movimiento, registrarlo en su recorrido. De este modo, el agua que cae en vertical se solidifica en la imagen, formando finas columnas, difíciles de reconocer en su naturaleza, n.º inv. 90/107, 90/130 [Fig. 44], 90/147 y 90/148. Este mismo efecto se traslada a la vegetación, con elementos borrosos que pasan desapercibidos, en un primer momento, frente a la detallada definición del resto de elementos, n.º inv. 90/103 y 90/111. De un modo más notable lo emplea en dos de las fotografías en las que realiza encuadres generales, en las que capta árboles altos movidos en su copa, creando unas formas borrosas que recogen el trazado de las ramas agitadas por el viento, n.º inv. 90/149 [Fig. 43] y 90/150. El efecto del movimiento puede ofrecer una apariencia mórbida, que contrasta con la perfecta definición de otras zonas, especialmente con las grafías creadas por las líneas de las ramas secas. Otras veces, encontramos estas mismas grafías vegetales que resaltan sobre la blancura de las rocas o del cielo, n.º inv. 90/135.



Fig. 43. Patxi Cobo, *Paisaje. Sin título 48*, 1990, n.º inv. 90/149

Como se ha ido describiendo, en esta serie sobresalen los aspectos formales y plásticos, en composiciones muy cuidadas y equilibradas; que son sobrias a pesar de la profusión de detalles y los efectos de la luz⁴³⁴. Se trata de imágenes con múltiples matices, sin un motivo único predominante, que exigen ser recorridas con la vista de un modo reposado; una particularidad que participa de la noción de calma que Patxi Cobo incorpora a toda su obra. Esto no quita para que existan espacios de vacío, como cuando hay sombras o luces profundas, que funcionan como presencia y no como omisión, es decir, como un elemento destacado en la composición, que recuerda a la idea de vacío de la estética japonesa⁴³⁵. A ésta también recuerda la concepción del espacio de las fotografías, creado a partir de planos, que parece no poder ser ocupado, sino que se representa como si se tratara de una superposición de lienzos decorativos, en planos sucesivos. En algunas fotografías, la toma se limita a una única superficie, recordando ligeramente a una pintura matérica, quizás un cuadro informalista, a medio camino entre un muro de Antoni Tàpies y una arpillera de Manolo Millares.



Fig. 44. Patxi Cobo, *Paisaje. Sin título 29*, 1990, n.º inv. 90/130

434 El fotógrafo no reencuadra las fotografías en el proceso de positivado, sino que el cliché original coincide con la copia.

435 Patxi Cobo no ha mencionado en ningún momento una referencia o influencia de la estética japonesa en su obra. Sin embargo, el concepto del vacío oriental fue ampliamente utilizado por varios artistas españoles a partir de los años cincuenta, como Eduardo Chillida o Jorge Oteiza, que tuvieron una repercusión fundamental entre los artistas vascos.

Por otro lado, las fotografías del Museo de Bilbao comparten algunas de las características mencionadas para el resto de la obra de Patxi Cobo. Se trata de paisajes que esconden una temática industrial, con los que vuelve a lugares asociados a su infancia, del entorno de la cuenca minera, así como esa idea identitaria relacionada con el territorio y las transformaciones a las que ha sido sometido por la acción del hombre.

Al respecto, se debe mencionar un factor fundamental en las fotografías de Cobo, que hasta el momento no ha sido comentado, pero que atañe a buena parte de su producción. Se trata de la idea de repetición. En este sentido, se debe encuadrar estas fotografías de La Arboleda dentro de un proyecto mucho más amplio, en el que Cobo vuelve una y otra vez a los mismos lugares, retratándolos en distintos momentos, siendo una de las estrategias clave del autor para registrar el paso del tiempo: *A partir de la repetición de los mismos lugares la conciencia del tiempo se hace evidente*⁴³⁶.

Así, los mismos escenarios aparecen en distintas composiciones, que frecuentemente mantienen el punto de vista, aunque variando el encuadre. Con ello, se evidencia el paso de un tiempo vinculado a la memoria y al recuerdo del lugar. En las fotografías de La Arboleda, se mantiene la ausencia del hombre, pero también, en buena medida, sus huellas, que se vuelven casi imperceptibles. Y es que lo que captan estas imágenes no es la vegetación en sí, sino el cómo la vegetación ha ocupado los restos de las explotaciones mineras. La acción del hombre se plantea a través de la desaparición de la ruina, que es devorada por la naturaleza, que restituye lo que el ser humano había arrasado; así, los restos del dominio humano sobre el terreno son arrebatados y recuperados por la naturaleza. Con esta usurpación se relega una parte de la memoria del lugar, o, más bien, de la memoria del hombre sobre el paisaje, lo cual incide en la idea de la irreflexión con la que actúa el ser humano sobre su entorno, tanto para apoderarse de él como para abandonarlo, habiéndose perdido en este proceso ejemplos únicos de patrimonio industrial⁴³⁷. Esta irreflexión, se ve reflejada, igualmente, en la presencia puntual de restos de basura que alguien dejó abandonados a su paso.

436 COBO, Patxi. *Museo, un espacio transformado*. [Bilbao]: Museo Bellas Artes Bilbao, 2002, [s.p.].

437 Durante el proceso de desindustrialización de la ría del Nervión, una parte de la sociedad promovió, sin demasiado éxito, la recuperación de determinados ejemplos de edificios industriales de especial singularidad. Entre otras iniciativas, se realizó un Inventario de Patrimonio Industrial de la Comunidad Autónoma Vasca, respaldado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y ejecutado por la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública. VILLAR, José Eugenio, *Las catedrales de la industria: patrimonio industrial en la Margen Izquierda y la zona minera de la ría del Nervión*. Barakaldo: Librería San Antonio, 1994.

La fotografía de Patxi Cobo en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao

En la introducción a la Colección de Fotografía del Museo, se ha mencionado la presencia de obra fotográfica también en el Archivo de la institución, entre la que se encuentra la serie que registra las obras de remodelación del edificio del Museo de Bellas Artes de Bilbao, encargada a Patxi Cobo⁴³⁸. Esta serie fotográfica fue objeto de una exposición, *Museo, un espacio transformado*, celebrada del 11 de noviembre de 2002 al 2 de febrero de 2003, coincidiendo con el primer aniversario de reapertura del Museo y sus instalaciones⁴³⁹. En la muestra participaron cincuenta copias, entre las que se alternaban las de color y las de blanco y negro, que pasaron a formar parte del Archivo del Museo. El total de tomas realizadas por Cobo superan con creces la cifra de las expuestas en la muestra, y el Archivo del Museo tiene unas 628 copias a tamaño pequeño, que posteriormente fueron digitalizadas, a modo de previsualizaciones para solicitar nuevas copias al autor cuando la institución lo requiera.

Patxi Cobo hizo un primer reportaje sobre el edificio en 1997, antes de que las obras se iniciaran, también encargado por el Museo. Se trataba de crear un archivo visual de fotografías de arquitectura, interpretando el espacio interior y exterior del edificio, con fotografías en blanco y negro, tomadas con una cámara de gran formato, al igual que el reportaje de 1999, y en las que se emplea una luz difusa. El segundo encargo del Museo, que es más extenso, tiene como objeto el registro de las obras de ampliación de las instalaciones del edificio, esta vez incluyendo fotografías a color, que el autor combina con las monocromas. El total de fotografías componen una memoria visual de todo el proceso de las obras llevadas a cabo hasta el año 2001.

Aunque en este segundo encargo Cobo dice descartar el empleo de la repetición como recurso, al tratarse de formas en continua mutación, sí existen tomas con el mismo punto de vista de las imágenes de 1997. Asimismo, también realiza tomas en color y en

438 Esta reforma, a la que responde la actual fisionomía del Museo, fue emprendida en 1996, cuando se abrió un concurso que ganó un grupo de arquitectos encabezado por Juan Uriarte y compuesto por Borja Arana, José Ramón Foraster y Borja Pagazaurtundua. Las obras no se iniciaron hasta 1999 y el Museo volvió a abrir sus puertas en 2001.

439 Antes de esta presentación oficial de las fotografías, 3 tomas de antes de las obras y 2 del proceso de remodelación, participaron en la exposición *Bilbao, the Transformation of a City*, en el Art Institute of Chicago del 7 de abril al 16 de julio de 2000. La muestra itineró posteriormente a China, Brasil, Australia y Francia; los datos precisos aparecen en el capítulo *La colección fotográfica* Bilbao, ría de hierro.

blanco y negro de un espacio, de forma paralela, creando un contraste en la percepción de un mismo lugar.

En este proyecto, el autor remite nuevamente a una memoria autorreferencial, esta vez evocando las visitas que hacía con su padre al Museo cuando era adolescente; una reminiscencia que quizás también sea extensible a buena parte de la sociedad bilbaína y, en un sentido amplio, incluso, a una memoria colectiva que, por esos años, empezaba a extrañar el Bilbao que venía transformándose desde hacía más de una década.

Igualmente, las fotografías del Museo comparten con los paisajes del autor varias características conceptuales y formales, que derivan de la idea de alteración de un espacio por la intervención del hombre, siendo además una cuestión congénita a un encargo de registro de una construcción. El hecho de fotografiar un proceso de edificación supone, en sí mismo, fragmentar las intervenciones sobre el lugar y condensar el espacio temporal. Este mecanismo remite a una precipitación del tiempo, que contrasta con la quietud de la que están imbuidas las imágenes, que parecen aspirar a una permanencia que les es imposible, en tanto que registran intervalos de un cambio. Esa percepción de inmutabilidad viene dada, en parte, por el concepto espacial de las imágenes, que es rotundo y concluyente, no sólo cuando se trata de espacios limitados sino también cuando son exteriores. La profundidad espacial de las tomas del edificio se construye en buena medida por la composición, el uso de las luces y el rigor técnico, que define las formas y los volúmenes. El predominio de lo geométrico y las líneas de fuga participan también en la concreción del espacio en las fotografías, algo que contrasta con la concepción espacial de los paisajes de La Arboleda, en los que predominan la yuxtaposición de planos y la ausencia de profundidad.

En las fotografías del interior del edificio apenas aparecen personajes, y cuando están presentes son captados en movimiento, como fantasmas, con lo que el espectador únicamente los percibe cuando la imagen es observada detenidamente; lo cual nos devuelve, nuevamente, a la idea de una contemplación pausada de la imagen. La quietud que destilan estas fotografías contribuye a esa sensación de permanencia mencionada, en la que también se ve implicada un cierto aire de desolación que transmite una parte de las imágenes y que enlaza con la idea de ruina. Pese a que esta última se contrapone conceptualmente al registro de unas obras de renovación, varias fotografías de la serie muestran escenas que destilan una poética del abandono, una cierta desolación, quizás referida a la memoria de lo que se pierde y la vertiginosa necesidad de renovación a la

que se vio abocada la ciudad de Bilbao con la entrada del nuevo sistema postfordista.

Mientras las fotografías de 1997 son realizadas con una luz difusa, las luces empleadas a partir de 1999 son más fuertes y directas, por lo que se crean sombras más duras. Asimismo, Cobo también se sirve de distintos efectos lumínicos, que emplea nuevamente de un modo expresivo, jugando a menudo con los contrastes. Por ejemplo, en tomas nocturnas del exterior del edificio con el interior iluminado, o en fotografías del interior, en las que contrasta la claridad del exterior, que entra a través de los grandes ventanales, por lo que las estructuras quedan oscurecidas por el efecto del contraluz.

Por último, tanto este encargo como el comentado anteriormente sobre las obras del Metro de Bilbao, se pueden entender como una adaptación al sistema postfordista de los reportajes de las grandes obras públicas que se realizaban en el siglo XIX, como los ya mencionados álbumes de construcciones realizados por Clifford para la reina Isabel II, salvando las distancias. En la actualidad, el alcance de la fotografía es mucho mayor, debido al desarrollo de las técnicas fotomecánicas de reproducción, y la función propagandística toma una mayor relevancia, influida por las estrategias de la publicidad moderna. Como contrapunto, en los encargos de hoy en día, prevalece la visión personal del autor, incluso por encima del hecho de que las fotografías sean representativas del lugar u objeto del encargo⁴⁴⁰.

A modo de recapitulación

La fotografía de Patxi Cobo aborda el tema del paisaje atendiendo a los cambios y alteraciones que en él se producen, y reflexiona sobre la intervención de la acción humana sobre el mismo. Esas variaciones sobre el terreno no siempre son consecuencia de la actuación directa del hombre, sino que pueden serlo por omisión, como se aprecia en los paisajes de La Arboleda conservados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En última instancia, Cobo remite en sus fotografías de paisajes a la historia del territorio, que alude, a su vez, al pasado económico y social de la región.

Al mismo tiempo, estas transformaciones no se presentan en las imágenes de un modo evidente, sino que se revelan a través de las distintas fotografías que el autor va tomando a lo largo del tiempo. Es a través del conocimiento del paisaje que el autor

440 Se profundizará en estos aspectos referidos a los encargos de promoción urbanística en el apartado dedicado al fondo *Bilbao, ría de hierro*.

percibe, entiende y reflexiona sobre las mutaciones que va experimentando el terreno, y ese mismo proceso, que se dilata en el tiempo, es el que transmite a través de sus fotografías. Así, sus imágenes adquieren un significado en conjunto, mientras que individualmente lo que en ellas predomina es el carácter plástico y formal, pudiendo ser contempladas por su propia belleza estética, que se sustenta en cuidadas composiciones y la minuciosidad del detalle, especialmente en el caso de la serie conservada en las colecciones del Museo de Bilbao.

También se ha hecho mención a la obra de Patxi Cobo como una fotografía *lenta*, pensada con calma, tomada con tiempos de exposición largos, y que invita a una contemplación pausada⁴⁴¹. Se engloba en este precepto el procesamiento de las copias, que realiza él mismo, cuidando con detalle el resultado de luces y sombras en el positivado⁴⁴². Todo ello se intensifica con la infinidad de detalles en los que el espectador reposa la mirada a medida que va recorriendo la totalidad de la imagen, así como las composiciones equilibradas, en las que no hay elementos que destaquen como protagonistas y que reclamen la atención del observador. En estas fotografías la preocupación formal se conjuga con una visión personal del autor, en la que lo subjetivo toma relevancia como forma de expresión, lo cual no contradice que Cobo quiera dejar un testimonio a través de su fotografía, como documento gráfico de lo que está destinado a dejar de ser.

Sobre su fotografía, el autor expresa:

... el registro de dilataciones del tiempo [...] Necesito conocer los lugares para fotografiarlos.

Experimentar las sensaciones de la repetición.

Conformar la memoria de los lugares en la experiencia personal y proyectar, a su vez, la experiencia en los lugares.

La experiencia como un cúmulo de sensaciones, muchas veces no visuales.

*Para mí la fotografía necesita un tiempo de contemplación y soledad.*⁴⁴³

441 Patxi Cobo alude a esta misma dilación temporal cuando argumenta su rechazo a la fotografía digital, que relaciona con la inmediatez y la instantaneidad.

442 Para Patxi Cobo el proceso de positivado de la fotografía es también muy subjetivo, ya que el negativo puede ser interpretado de múltiples formas en el proceso de copiado.

443 COBO, Patxi, 2002, *op. cit.*, [s.p.].

LUIS MARÍA IZQUIERDO-MOSSO

***L'art sempre ha de tocar coses bàsiques, no és ornamental.
Ha de tocar la fibra o els collons, alguna cosa****

El fondo de Luis María Izquierdo-Mosso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

El Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva 67 fotografías de Luis María Izquierdo-Mosso. Las obras fueron donadas por el autor en 2002 y en ningún momento han sido objeto de una exhibición en el Museo, aunque sí fueron expuestas en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Vizcaína, en 1986, y un año después en la Casa de Cultura de Basauri.

Las fotografías son al gelatinobromuro, y forman parte de la serie *Seguir mirando*. El fondo fotográfico de Izquierdo-Mosso se divide en dos grupos, según el formato de las piezas. El primero está compuesto por 33 obras sueltas, n.º inv. 02/2 al 02/34, con unas medidas del soporte de 50 x 40 cm, aproximadamente, y con la imagen en formato cuadrado. Las otras 34 son de un tamaño menor, con un soporte de 18 x 24 cm, aproximadamente, y con imágenes tanto rectangulares como cuadradas. Estas 34 fotografías componen un álbum de autor, encuadernado mediante una espiral de plástico y con cubiertas de cartón negro; en su interior, está compuesto por cartulinas, a las que se han adherido las fotografías, una por página, mediante cantoneras. En la primera página, a modo de portada, está escrito a lápiz azul “Seguir Mirando / Luis Izquierdo-Mosso / 1986”. En la segunda página: “Fotos pequeñas / exposición-catálogo / 34 copias”.

Luis Izquierdo-Mosso

Luis María Izquierdo-Mosso (Sestao, Bizkaia, 1954) es licenciado en filosofía y se dedica profesionalmente a la enseñanza en Girona, donde reside desde 1988. Artista multidisciplinar, da sus primeros pasos en el campo de la creatividad plástica hacia 1970, cuando empieza a practicar la pintura, con una formación autodidacta. Hacia 1975 participa en modestas exposiciones colectivas en salas de exposiciones de barrios y

* “El arte siempre tiene que tocar cosas básicas, no es ornamental. Tiene que tocar la fibra o los cojones, alguna cosa”. Izquierdo-Mosso en PABLO, Moisés de, “Luis Izquierdo Mosso, artista visual: «L'art és el pallasso de les bufetades»”, *Diari de Girona: Dominical*. «Entrevista», 7 de junio 2009, p. 5.

pequeñas poblaciones, por ejemplo con el grupo el *Desván*, al que estaba vinculado Patxi Cobo. También hace carteles, pegatinas y cerámica en el colectivo *La Universal*, en 1976 y 1977. En este último año realiza su primera exposición individual, *Montajes gráficos*, en la Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo. A partir de ese momento su obra será expuesta asiduamente tanto en muestras individuales como colectivas, principalmente en poblaciones de Bizkaia y, posteriormente, en Girona.

Izquierdo-Mosso se interesa inicialmente por la fotografía de prensa y publicidad que emplea en sus *collages*. En 1978 tiene su primera cámara, con la que realiza fotografías sobre las que pinta, hasta que empieza a usarlas tal cual salen de su laboratorio, convirtiéndose en la técnica principal en torno a la que gira su trabajo de creación, aunque frecuentemente la combina con otras técnicas de producción y reproducción de la imagen, como los vídeos. También hace montajes, instalaciones y tiene alguna incursión en el mundo del *performance*, como *laCasaDansa* (laCasaDanza), con un video en *stop motion*, realizado a partir de fotografías de la serie *LaCasa*, proyectado sobre tres pantallas que crean un espacio-escenario en el que representa una coreografía en directo⁴⁴⁴.

En una primera etapa, colabora con fotografías en algunos periódicos y publica textos en varias revistas como *Arbola*, *Rekarte*, *Lápiz*, *Zehar* y *Papers d'art* de la galería Espais de Girona, en los que escribe sobre exposiciones fotográficas y teoriza sobre el objeto y el hecho fotográfico⁴⁴⁵.

En 1983, obtiene la beca de creación artística de la Caja de Ahorros Vizcaína; dos años más tarde, una fotografía suya es premiada por la revista *La luna de Madrid* y, en 1989, le conceden el premio Gure Artea del Gobierno Vasco por *Hombre mirando*⁴⁴⁶.

Durante mayo y junio del 2000 participa en el proyecto fotográfico *7 x 7 x 7*, promovido por la Diputación Foral de Bizkaia con motivo del 700 aniversario de la

444 La coreografía es de Mercé Boronat y es ejecutada por la bailarina Èlia Genís. LaCasaDansa fue estrenada el 10 de septiembre 2008. Anteriormente, en 1984, ejecuta *Rayuela, juego, signo, vida*, que un año más tarde presenta en Pamplona. En 2007 se hace una *performance* sobre el vídeo de Izquierdo-Mosso *laFiguraHumana*, en la galería Dolors Ventós de Figueres.

445 IZQUIERDO-MOSSO, Luis, "Forma y concepto: arte con fotografía", *Arbola*, n.º 8, abril 1987, p. 55; IZQUIERDO-MOSSO, Luis, "No recuerdo Mapplethorpe", *Papers d'art-espais*, n.º 22, septiembre 1989, [s.p.]; [IZQUIERDO-MOSSO, Luis], "La idea manoseada", *Zehar: boletín de Arteleku*, n.º 6, septiembre-octubre 1990, pp. 9 y 10; IZQUIERDO-MOSSO, Luis, "El apoteósico triunfo, final, del video arte", *Lápiz*, n.º 77, abril 1991, pp. 18-19; IZQUIERDO-MOSSO, Luis María, "Retrato de una entelequia", *Rekarte*, n.º 16, julio 1996, p. 27.

446 En Gure Artea 1984 había sido seleccionado por una pintura y no existía una sección de fotografía, mientras que en la convocatoria de 1989 sí existe una sección específica de fotografía.

fundación de la Villa de Bilbao. Junto a otros seis fotógrafos, realiza tomas de la zona centro de la ciudad de Bilbao; cada autor presentaba siete fotografías, que iban de lo general a lo específico: desde el paisaje urbano hasta el bodegón. Las fotografías de Izquierdo-Mosso eran en blanco y negro con un viraje que les proporcionaba un tono azul⁴⁴⁷.

En el ámbito de la formación, entre otros, cabe destacar su participación, en 1988, en el Curso de Extensión Universitaria *Artistas Vascos*, de la Universidad del País Vasco, en el que es conferenciante y su obra forma parte de la exposición que acompañaba al curso. En 2001, dirige el seminario-taller *El agujero digital*, sobre estética fotográfica, en el centro de arte Bilbaoarte. En 2004, dirige *El dalinismo, arte e ideología*, organizado por la Universitat de Girona. Este curso fue desarrollado en el ámbito de la exposición *Dalimitar*, con la obra de 12 artistas que gira en torno a la obra de Dalí, comisariada también por Izquierdo-Mosso y exhibida en el Museu de l'Empordà de Figueres y el Museu Jaume Morera de Lleida⁴⁴⁸. En una actuación que puede ser considerada como formativa, en 2011 pronuncia el monólogo *Aixó És Art?* (EsoEsArte?), en el que interpreta y replantea algunas obras de arte contemporáneas⁴⁴⁹. También ha emprendido la creación de materiales educativos para acercar el arte a las ciencias y la filosofía.

La fotografía de Luis Izquierdo-Mosso

Luis Izquierdo-Mosso ha trabajado en distintos géneros fotográficos, siendo especialmente fructífero en el retrato y el paisaje, tanto urbano como rural. Por encima de éstos, su obra fotográfica gira en torno a unas reflexiones que van más allá del concepto de género *artístico* y que el autor articula a partir de distintas series. Éstas funcionan a modo de unidades temáticas, que no son compartimentos estancos, sino que mantienen elementos en común, en mayor o menor grado, según el caso. Uno de los principales, es el componente autobiográfico, que está presente en prácticamente toda su obra, aunque

447 Los otros fotógrafos que participaron en el proyecto son Tony Catany, Joan Fontcuberta, David Hilliard, Luis de Palma, Humberto Rivas y Begoña Zubero. 7 x 7 x 7. Bilbao: Bilbaiko Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 2000. La exposición tuvo lugar en la Sala Rekalde de Bilbao, en mayo y junio de 2000, y en la Fundación Telefónica de Madrid, de enero a marzo de 2001.

448 *Dalimitar*. Figueres: Ajuntament de Figueres, 2004.

449 Tiene lugar el 9 de junio del 2011 en Teatro Municipal de Roses, en el marco de la celebración de CRAC, un evento sobre el arte contemporáneo. Dentro de este monólogo, Izquierdo-Mosso también presenta una instalación a partir del vídeo *Autosombra*, de 2005.

no siempre es identificable para el espectador. Así, Izquierdo-Mosso entiende la fotografía como un medio de introspección y con el que relacionarse con la realidad de su entorno más inmediato.

Es interesante poner en parangón el posicionamiento fotográfico de Izquierdo-Mosso con el de Alberto Schommer, cuya comparativa ilustra la diferencia generacional y de los contextos culturales en los que ambos fotógrafos se formaron, aun cuando la producción de ambos es coetánea durante más de dos décadas. Al respecto, se debe advertir que si bien a finales de los setenta y principios de los ochenta la fotografía no gozaba de la normalización que hubiera sido deseada, la situación distaba mucho de ser la sufrida en los años cincuenta, período de formación del vitoriano. Schommer tiene un concepto más elevado de la fotografía y existe en sus planteamientos un anhelo de trascendencia de la obra fotográfica. A pesar de que su producción se prefigura, en buena medida, en ideas previas al acto fotográfico, estas mismas ideas se proyectan principalmente al plano estético y signalético; las reflexiones teóricas de Schommer funcionan más como justificaciones estéticas. Asimismo, todo el proceso de creación está proyectado al resultado de la obra final, en la que predomina el carácter plástico y formal que enlaza con la tradición de la fotografía española y del pictorialismo. Por su parte, Izquierdo-Mosso niega la relevancia de la obra fotográfica como pieza final, al mismo tiempo que sus reflexiones teóricas tienen una mayor profundidad conceptual, pero no están enfocadas a significar la obra. De hecho, es el concepto el que domina sobre lo formal en sus fotografías:

Forma y concepto [...] son dos elementos básicos en el proceso y el resultado de la creación artística cualquiera que sea el material utilizado [...] Por concepto entiendo la intención y el resultado del cuestionamiento de esa actividad, el preguntarse por y para qué de ella y de sus consecuencias. Añadir una instancia más entre el tándem forma-sensibilidad, planteando la relación entre ambas y de ellas con el resto de la realidad [...] el peso de juego formal ha desplazado tradicionalmente a la conceptualización [...] la revancha de la idea como objeto artístico [...] Lo característico definitorio, específico de la actividad fotográfica no es una cualidad formal, sino conceptual.⁴⁵⁰

450 IZQUIERDO-MOSSO, Luis, 1987, *op. cit.*

Así, la imagen final no es la solución a una idea ni es el objetivo, sino el medio a través del cual el autor expresa una serie de cuestiones sobre las que explora. Estos planteamientos se encuadran dentro de la tendencia del postmodernismo internacional, que tomará fuerza en la fotografía española en los años ochenta⁴⁵¹.

Hay que tener en cuenta que, pese a que se está haciendo referencia continuamente a la fotografía, por ser el tema de esta investigación, Izquierdo-Mosso es un artista multidisciplinar, que si bien aborda cuestiones referidas de un modo específico a este medio, también aborda otras tantas sobre el hecho creativo, en un sentido amplio. Además, la adopción de la fotografía como una de las herramientas principales con las que el autor trabaja, se adecua a la perfección a su propósito de negación de la trascendencia del objeto artístico, teniendo en cuenta una visión elitista del arte. La falta de pretensión *artística* de la fotografía se une en el autor a la reivindicación del automatismo fotográfico.

*Por fin podemos dejar las manualidades, la artesanía, para la satisfacción de necesidades primarias [...] y buscar caminos de expresión más allá de nuestra piel, y subir a donde el espíritu se materializa en ideas y sentimientos [...] hablemos de artistas sólo cuando la mano se convierta en máquina.*⁴⁵²

Esta afirmación invierte el discurso de finales del siglo XIX, que argumentaba que la fotografía suponía una liberación para la pintura, que ya la primera tomaría la función de imitar a la realidad, lo cual permitiría a la segunda explorar nuevas vías *abstraizantes*. Izquierdo-Mosso le atribuye a la fotografía la capacidad de desarrollar con mayor libertad el acto creativo por no estar sometida al trabajo manual que comportan otras actividades plásticas, como la pintura o la escultura. Todo ello bajo la premisa de negar la objetividad de la fotografía como copia de la realidad.

En su obra, el autor cuestiona la capacidad de la fotografía como reflejo de la realidad, que es uno de los temas principales sobre el que reflexiona en las distintas series, por no decir el principal.

451 El postmodernismo surge a finales de los años setenta, fruto del descrédito de los valores del modernismo. Sus rasgos principales son el cuestionamiento del papel del autor; el rechazo de los límites entre las distintas disciplinas, que se hibridan (que supone la dinamitación del concepto de fotografía "pura"); la práctica del apropiacionismo; la fricción entre la realidad y la ficción, y la desmitificación de la alta cultura y el Arte.

452 IZQUIERDO, Luis, "De la fotografía y otras técnicas...", *ARCO'99: Feria Internacional de ARte Contemporáneo = International Contemporary Art Fair*. Madrid: IFEMA; Tabapress, 1999, p. 352.

Directamente en relación con la consideración de la fotografía como un medio y la desmitificación de la obra como fin, Izquierdo-Mosso valora la técnica según su adecuación al mensaje y desprecia cualquier jerarquización que se base en el resultado formal. Así, el procedimiento debe responder a la idea que el autor quiere proponer con la obra, independientemente de cualquier otra consideración. Siguiendo esta lógica, la técnica funciona como un significante en sí misma, y contribuye a la formulación conceptual de la obra. Izquierdo-Mosso empezó trabajando con fotografía analógica, con una cámara de una cierta complejidad, de formato medio, y conforme ha ido desarrollando su discurso creativo, ha ido adoptando técnicas que se adecuan a las propuestas estéticas que le han interesado en cada momento, empleando cualquier tecnología a su alcance, incluso las fotocopias, como en la serie *FOTO-Copios*, de 1982, en la que se hace uso de la ausencia del retratado dentro del mismo retrato⁴⁵³.

Asimismo, Izquierdo-Mosso juega con el lenguaje fotográfico y la manipulación de la imagen como un motivo recurrente, con el que plantea la subjetividad de la fotografía, y lo hace en distintos grados y con distintas referencias a nivel conceptual. Desde principios de la década de 1980, hace uso de tiempos de exposición largos y de distintas *incorrecciones* técnicas, que provoca conscientemente, como se verá en las fotografías del Museo.

En series como *Fotrelcamp*, combina varias imágenes para construir una nueva cosa. En otros paisajes altera la perspectiva y la escala de los elementos, así como los planos en los que se sitúan, como en *Repaisajes 2002*. También hay veces en las que el autor trabaja modificando la realidad del paisaje, del que toma elementos, como ramas y troncos, bien para configurar nuevas visiones del paisaje o para emplearlos a modo de instalaciones y esculturas, como en *Els treballs y els dies* (los trabajos y los días). En otras ocasiones, crea nuevas realidades en fotografías en las que ha añadido al paisaje urbano instalaciones y servicios que le son ajenos, sin que sea evidente la manipulación, como en *Figueracions*⁴⁵⁴.

Izquierdo-Mosso se sirve de todo un catálogo de alteraciones, adoptando estrategias que evidencian la discordancia que existe entre la realidad y la imagen fotográfica final. A

453 IZQUIERDO-MOSSO, Luis M^a, *FOTO-Copios*. Las Arenas: [Luis María Izquierdo-Mosso], 1982. También disponible en *Issuu* [03/09/15]: <https://issuu.com/izquierdo-mosso/docs/fotocopios>. Coetánea a la publicación, la serie fue expuesta en La Lluna, en Girona.

454 *Figueracions*, exposición realizada en el marco de *Figueres Capital de la Cultura Catalana'09*.

través de las distintas series que realiza, el autor parece interrogar a la fotografía sobre esta circunstancia, al mismo tiempo que increpa al espectador sobre el papel de la fotografía como medio de comunicación y de representación. Por ejemplo, en la serie *Cosas, cuadros, fotos*, de 1980, Izquierdo-Mosso realiza la conversión de un objeto a lienzo, al pintarlo, para finalmente fotografiar el lienzo. Todo este proceso es semejante al de las láminas que reproducen obras de arte y que la gente cuelga en sus casas. Así, el autor hace uso de una función reproductiva ampliamente extendida en la sociedad y la lleva a una sala de exposiciones; se plantea una paradoja si se atiende a los preceptos tradicionales de *copia* y *original*, al ser empleada una por la otra. Al mismo tiempo, en el momento en que el espectador percibe como absurda la equivalencia entre copia y original se revela la distancia que se impone entre la realidad y la fotografía, poniendo al descubierto la falta de vinculación entre ambas⁴⁵⁵. Una segunda lectura, paralela a la anterior, y común a toda su obra, es la ya citada reivindicación del empleo de la fotografía como un medio y no como un fin en sí mismo, contraponiendo su uso funcional con la idea de obra de arte.

Entre 2004 y 2005, realiza *Chica doble*, con imágenes de rostros de mujeres captados a través de la pantalla de un ordenador, que combina en parejas, sin que exista una relación previa entre las mujeres o las imágenes, siendo el espectador quien crea una vinculación entre ellas. Los rostros corresponden a páginas de Internet de pornografía *amateur*, pero no reflejan un momento de clímax sexual, por lo que tampoco se puede identificar la procedencia de las imágenes⁴⁵⁶. En este caso se hace hincapié en la distancia entre lo que el observador percibe y la *realidad* que da origen a la fotografía, haciendo referencia a los conflictos surgidos a raíz del prejuicio de la objetividad fotográfica.

En otras series, Izquierdo-Mosso utiliza un lenguaje cercano al documental, como en *SestaoVisto 87/88*, en una de las primeras series que dedicada al paisaje, urbano en este caso⁴⁵⁷. Las fotografías de esta serie son tomas de aquellos lugares de la ciudad en la

455 Estos planteamientos son comunes a otros fotógrafos coetáneos, en la línea del postmodernismo, cuya obra gira en torno al conflicto entre la realidad y la ficción, surgidos al amparo de la eclosión de las nuevas tecnologías. Un ejemplo paradigmático es la obra de Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955).

456 IZQUIERDO-MOSSO, Luis, "ChicaDoble 2004-05", *Issuu*. [03/09/15]. Disponible en: <http://issuu.com/izquierdo-mosso/docs/caradoble>

457 *SestaoVisto 87/88: Luis Izquierdo-Mosso*. [Sestao]: Sestaoko Udala = Ayuntamiento de Sestao, 2006. Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de Sestao = Sestaoko Erakusketa Aretoa, del 12 de diciembre 2006 al 12 de enero 2007.

que el autor había vivido antes de trasladarse a Girona. El autor realiza un paseo fotográfico a modo de despedida por la ciudad que le había visto crecer, y lo hace con la idea de construir una memoria visual de los espacios que habían formado parte de su infancia, aunque también descubre otros nuevos que no conocía. En estas fotografías Izquierdo-Mosso altera el concepto de paisaje tradicional como vista rectangular cruzada por la línea del horizonte. Además, también contradice la idea de vista urbana desarrollada en la tarjeta postal: *El modelo en que me basé es el de los paisajes de las tarjetas postales, las vistas tópicas, adornadas, benevolentes; intenté hacer lo contrario*⁴⁵⁸. Así, estas fotografías no tratan de ser representativas de Sestao, ni buscan registrar vistas urbanas características. Respecto a esta idea del paisaje urbano, se debe advertir que las fotografías son tomadas en el momento en que la crisis económica adquiere mayor presencia a nivel social, con una especial incidencia en Sestao⁴⁵⁹. Pese a ello, el autor, más que registrar la decadencia, descubre visiones que antes no habían sido miradas, aquellos espacios que eran ignorados por ordinarios. También se debe atender al hecho de que la serie fuera dada a conocer casi veinte años después de las tomas.

A propósito de *SestaoVisto 87/88*, se ha comparado a Izquierdo-Mosso con William Eggleston en cuanto a la idea de que todo es fotografiable, es decir, la desmitificación del objeto fotográfico, así como por el uso del color⁴⁶⁰. Aunque habría que matizar, esta comparativa sirve para poner de relieve esas dos características de la obra del sestaoarra. Sobre el uso del color en el panorama fotográfico español, todavía existía una cierta reticencia en su empleo desde algunos sectores. Izquierdo-Mosso forma parte de una generación posterior a Schommer y Martínez Novillo, en la que encontramos a un nutrido grupo de fotógrafos que ya han superado muchos de los preceptos de la generación anterior y que participan de la fotografía desde una visión completamente renovada, más en sintonía con las corrientes internacionales. A pesar de esto, persiste

458 IZQUIERDO-MOSSO, Luis M^a, "SestaoVisto 87/88", *Issuu* (esta edición varía respecto a la impresa). [03/09/15]. Disponible en: http://issuu.com/izquierdo-mosso/docs/sestaovisto_87-88

459 La crisis industrial de finales de los años setenta y los años ochenta afectó de forma más dura a las poblaciones de la margen izquierda de la ría del Nervión, con una especial incidencia en Sestao y Barakaldo, por ser las más industrializadas. Hacia finales de los años ochenta, con las medidas de Reconversión Industrial, fue la época en la que la población más sufrió las consecuencias de la crisis, pese a que a nivel macroeconómico la recuperación se había iniciado hacia 1984.

460 ESPARZA, Ramón, "Lo visto y lo mirado", *SestaoVisto 87/88: Luis Izquierdo-Mosso*, 2006. *op. cit.*, [p. 3]. Entre otras puntualizaciones, se debe hacer notar que Eggleston generalmente mantiene un rango compositivo basado en la centralidad, mientras que Izquierdo-Mosso elimina la centralidad como foco de atención, especialmente en esta serie. Por otro lado, Eggleston generalmente emplea el color de un modo mucho más expresivo que Izquierdo-Mosso.

entre los sectores agrupacionista y profesional, una tendencia heredera de la tradición fotográfica inmediatamente anterior, que mantienen un cierto inmovilismo en aspectos como el uso del blanco y negro, la preeminencia de lo formal y la corrección técnica⁴⁶¹.

En cuanto a la desmitificación del objeto/sujeto fotografiado y la inexistencia de un elemento determinante, sea un objeto o un acto, se debe citar el movimiento seriado de algunas fotografías de Izquierdo-Mosso. Al respecto, Rosa Olivares ha identificado *una extraña sensación de que en las imágenes que nos ofrece no está sucediendo nada, pero que justo al lado, en la siguiente secuencia, está la clave de todo*⁴⁶². Esta idea de seriación se ve tanto en fotografías que se presentan de forma secuencial, ordenadas en horizontal, usando un lenguaje foto-cinematográfico, como con la creación de *fotovideos*.



Fig. 45, Luis Izquierdo-Mosso, *M^a Luisa Fernández*, 1986, n.º inv. 02/18



Fig. 46. Luis Izquierdo-Mosso, *Alfonso Gortázar*, 1986, n.º inv. 02/27

Por ejemplo, en la serie *LaCasa*, el autor fotografía diferentes tiempos del interior de su casa y crea un vídeo en *stop motion*, una animación a partir de imágenes estáticas. Algunas de las fotografías son dos, tres o cuatro momentos de un solo espacio, en las que varía la luz o algún elemento, que se integran de un modo coherente, mostrando el paso del tiempo, en el que las ausencias toman relevancia⁴⁶³.

461 Ya se ha comentado, en relación a Cirilo Martínez Novillo, que el proceso en el laboratorio en color era mucho más complicado si se hacía personalmente, o si era mediante un laboratorio profesional era más caro y el autor no controlaba el resultado final.

462 OLIVARES, Rosa, 100 fotógrafos españoles = *100 Spanish Photographers*. Madrid: Exit publicaciones, 2005, pp. 206-209.

463 Izquierdo-Mosso realiza esta serie a partir del fallecimiento de su mujer.

Seguir mirando

La fotografía es un hecho social. La gente también...

Fotografiar personas es la más elevada expresión del arte abstracto...

*Detrás de las fotos de gente no hay nada. Detrás de la gente no hay nada....*⁴⁶⁴

Entre 1985 y 1986 Luis María Izquierdo-Mosso realiza la serie de fotografías *Seguir mirando*, de la que el Museo conserva 67 retratos de 33 artistas vizcaínos, la mayoría de la misma generación que el autor de las obras, aunque también se encuentra alguno de la anterior, como Agustín Ibarrola⁴⁶⁵.

Como se ha descrito anteriormente, la serie se divide en dos grupos de fotografías. El primero está formado por 33 obras de formato grande, en las que el retratado aparece en su taller en un plano cercano y mirando a cámara, salvo en dos excepciones: *M^a Luisa Fernández*, n.º inv. 02/18 [Fig. 45], que aparece de perfil, pero en un plano igualmente próximo, y *Alfonso Gortázar*, n.º inv. 02/27 [Fig. 46], que se cubre el rostro con otro retrato suyo pintado; se retrata, pues, un autorretrato. En el caso de *Poti Eguidazu*, n.º inv. 02/19, aunque mira a la cámara, sólo lo hace con un ojo al quedar parte de su rostro fuera de plano, mientras que los elementos que destacan en la composición son el lienzo en blanco del fondo y el perro sobre el regazo del artista. Ambos elementos crean una línea compositiva que viene del fondo hacia el espectador y redirige la mirada hacia el rostro de Eguidazu, que de otro modo pasaría desapercibido.

Salvo en el caso de Eguidazu, en las fotografías del primer grupo, la figura del retratado está claramente resaltada en la composición, ocupando buena parte de la misma. Sin embargo, Izquierdo-Mosso hace uso de una serie de recursos que hacen que la mayoría de retratos queden fuera de los parámetros tradicionales de significación del personaje propios del género. En primer lugar, destacan los encuadres en los que la parte superior de la cabeza queda fuera del campo de visión, dando la sensación de que la figura no cabe en la imagen, mientras que en la parte inferior se deja un espacio *innecesario*, en términos de representatividad del personaje. Por ejemplo, en *Agustín*

464 IZQUIERDO-MOSSO, Luis María, "Fragmentos", *Luis Izquierdo-Mosso: 1982-1984*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento de Cultura, 1981, [s.p.].

465 Agustín Ibarrola ha sido uno de los principales renovadores del arte vasco desde los años sesenta e impulsor de la Escuela Vasca. Puede ser considerado, en buena medida, como el mentor de los artistas vizcaínos de la generación más joven, pero además seguía siendo un artista actual y un referente en los años en los que se toman estos retratos.

Ibarrola, n.º inv. 02/5 [Fig. 47], la figura aparece en un plano americano muy ajustado, en el que su cabeza está *cortada* a la altura de la frente, justo donde empezaría su característica *txapela*, mientras que en la parte inferior, sí entra en el encuadre parte de la cabeza de un perro que Ibarrola acaricia con su mano. En segundo lugar, en muchas de las fotografías, Izquierdo-Mosso hace un uso consciente de distintas alteraciones técnicas, jugando con los ajustes del tiempo de exposición a luz y la sensibilidad de la película, que dan como resultado lo que tradicionalmente se han considerado incorrecciones técnicas. Así, muchas de las figuras aparecen desenfocadas e incluso *movidas*, pese al estatismo de los personajes. También hay algún caso en el que la toma se ha hecho mediante doble exposición, con la que consigue, por ejemplo, que el rostro de Iñaki de la Fuente quede parcialmente eliminado, n.º inv. 02/10 [Fig. 44]⁴⁶⁶.

El segundo grupo de obras está compuesto por el álbum fotográfico, que completa la serie de *Seguir mirando*. Contiene 34 retratos de los mismos artistas que aparecen en el primero, con la excepción de cuatro, que no aparecen en el álbum, mientras que otros protagonizan más de una imagen⁴⁶⁷. En estas fotografías, el espacio del taller de los artistas toma una mayor relevancia en las composiciones, en las que destacan alguna obra o elemento característico de la producción del retratado, si bien hay algunas imágenes que responde al esquema de retrato del primer grupo. Buena parte de las fotografías del álbum son vistas del interior del estudio donde el artista aparece trabajando y, como tal, en movimiento, por lo que al utilizar tiempos de exposición largos en la toma, se aprecia el recorrido de la figura, como también sucede puntualmente con el uso de la doble exposición. No obstante, este último recurso lo utiliza, más a menudo, para conseguir un efecto traslúcido en la figura, que da la sensación de incorporeidad, como si de un fantasma se tratase; en *Pello Irazu*, n.º inv. 02/44, se observa bien este efecto. En varias fotografías, la figura del retratado aparece de forma parcial y marginal en la escena, como en *Olabarri-Riaño*, n.º inv. 02/42, en la que únicamente se perciben las piernas de Carmen Olabarri al lado de una obra de Javier Riaño, la misma pintura junto a la que posa Riaño en su retrato individual del primer grupo, n.º inv. 02/7. Frente a éstas últimas, en las que el personaje aparece de forma casi anecdótica, en *José Ángel Lasa*, n.º inv. 02/54, la figura sentada con las piernas encogidas ocupa prácticamente toda la imagen, quedando

466 La doble exposición consiste en hacer dos tomas sobre un mismo cliché. Fue ampliamente empleada en las distintas corrientes de experimentación fotográfica de las vanguardias artísticas, principalmente a partir de la década de 1920.

467 Los artistas retratados en el primer grupo de fotografías que no aparecen en el álbum son: Poti Eguidazu, Miguel Jiménez, Alberto Rementeria y Ricardo Toja.

la cabeza y los pies fuera de plano. Es el gato, sentado sobre la pierna de Lasa, quien toma el protagonismo en la composición, mientras el artista queda desplazado a la función de elemento escénico, por lo que el sujeto pasa a ser un cuerpo que parece más un elemento escénico del retrato del gato que el objeto de la fotografía⁴⁶⁸.

En varias de las fotografías del álbum, el espacio del estudio se convierte en el objeto de la toma, sin que aparezca el personaje, como en *Estudio de Elena Mendizabal*, n.º inv. 02/46. En *J. R. Anda en Bakaikoa*, n.º inv. 02/58, es una obra de Anda la que representa al artista, en medio de un paisaje. En estas fotografías, la ausencia de la figura provoca que la categoría de retrato se trasvase al taller, a la obra o a algún otro elemento del estudio. En realidad, es algo que también sucede en muchas de las comentadas anteriormente, en las que el personaje aparece en movimiento, ya que el particular empleo que hace de los aspectos técnicos, en buena medida, desconfigura la presencia del retratado, tomando relevancia su actividad o su gesto.

Sobre la serie de fotografías *SestaoVisto 1987/1988*, Ramón Esparza escribe: *Hacer pasar por accidental lo que no es sino resultado de una cuidada construcción de la mirada (que no la vista)*⁴⁶⁹. Esta frase se puede aplicar igualmente a *Seguir mirando*, en la que los recursos técnicos y compositivos que se dan no siempre se perciben fácilmente, y en un primer momento parece tratarse de pequeños errores. Es cuando se observa el conjunto de fotografías cuando se aprecia cómo estas *incorrecciones* son un elemento fundamental en torno al que Izquierdo-Mosso ha estructurado la serie. Estas incorrecciones no son empleadas de forma sistemática, ni son fruto de un proceso de experimentación técnica, sino que son una herramienta de la que el autor hace uso para desarrollar el contenido conceptual de la serie y que emplea, en cierto modo, como un argumento.

Izquierdo-Mosso ha citado puntualmente el factor tiempo como una de las posibles materias de la fotografía. Ya se ha mencionado esta idea respecto al fotograma, en *Obra ingente*, hacia 1998, así como en los vídeos creados a partir de fotografías. En *Seguir mirando* se advierte la relevancia que tienen los tiempos de exposición para conseguir las *incorrecciones*. El concepto del paso del tiempo se amplía, pues, al ser empleado como materia, mediante el manejo de la técnica.

468 Esta *tipología* de retrato sin pies y sin cabeza había sido empleada por Izquierdo-Mosso en muchos de los retratos de *FOTO-Copios*, en 1982.

469 ESPARZA, Ramón, "Lo visto y lo mirado", *SestaoVisto 87/88: Luis Izquierdo-Mosso*, 2006, *op. cit.*, [s.p.].

Sobre el concepto de retrato que maneja Izquierdo-Mosso en estas fotografías, a propósito de otra serie, el autor comentó la declarada *intención de saquear un género, el paisaje*. [...] *Los géneros se han difuminado, ahora son convenciones sólo útiles para transgredirlas*⁴⁷⁰. Esta es, precisamente, la finalidad que parece seguir el fotógrafo a través de *Seguir mirando* con el género del retrato.

Como se ha ido viendo, en el lenguaje fotográfico empleado en esta serie abundan los desencuadres, las *trepidaciones*, los elementos fuera de foco, las dobles exposiciones y otras supuestas *incorrecciones* técnicas, en las que combina la investigación y la provocación. Todos estos recursos pueden entenderse como una táctica con la que el autor niega el género del retrato. En un primer nivel de representación, en cuanto a que el personaje no se presenta dentro de los parámetros empleados tradicionalmente en el retrato, que dictaminan que la figura esté destacada en una composición, sin que aparezca interrumpida de forma abrupta o haya elementos que distraigan la atención de la misma, y cuyos rasgos fisionómicos estén definidos de un modo característico. Ninguna de estas características se cumple, como se ha ido viendo, por lo que se podría pensar que el empleo de la técnica que hace Izquierdo-Mosso va dirigido a un segundo nivel de representación, en el que la imagen busca reflejar el carácter psicológico del retratado, en reemplazo del aspecto físico, y al que, tanto el autor como Santos Zunzunegui, hacen referencia en el libro de la serie.

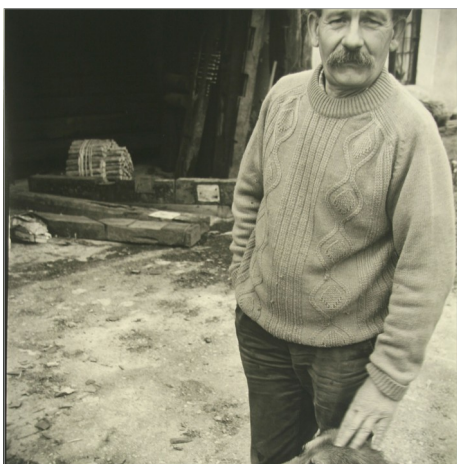


Fig. 47. Luis Izquierdo-Mosso, *Agustín Ibarrola*, 1986, n.º inv. 02/5



Fig. 48. Luis Izquierdo-Mosso, *Iñaki de la Fuente*, 1986, n.º inv. 02/10

470 Izquierdo-Mosso, en *Fotrelcamp: [Fotos de camp]*. [Figueres]: Consorci del Museu de l'Empordà, [2000], [s.p.].

Admitiendo que el retrato pueda ser reflejo del *espíritu* del retratado, en el caso de artistas se lograría también transmitir parte de la acción creativa del propio retratado. Es decir, cabe preguntarse si en las fotografías de Izquierdo-Mosso se puede vislumbrar la personalidad artística del retratado o, incluso, la estética y los rasgos de su actividad creativa.

Es en este sentido, en el que esas *imperfecciones* técnicas empleadas podrían interpretarse como un eco del carácter interior del retratado. Las figuras no se perfilan con precisión o han perdido corporeidad, por lo que no pueden ser interpeladas por la mirada; no hay una apariencia concreta y, en algunos, ni tan siquiera se puede interpelar a los ojos de los retratados en busca de unos rasgos psicológicos. Eliminada la posibilidad de atender a lo fisiológico, el espectador aspira a encontrar un retrato psicológico en las distintas formas de representación. Es fácil imaginar al espectador planteándose las posibles conexiones existentes entre el lenguaje empleado por Izquierdo-Mosso y la obra artística del retratado, como yo misma hice. Al contrario, la estrategia del fotógrafo es crear esa *posibilidad* precisamente para negarla: *El artista retratado retrata su arte. Si es que se eleva arte y artista a la categoría de anécdota; ésto [sic], y sólo ésto [sic], es lo que las fotos aportan. En artistas, charcuteros y notarios.*⁴⁷¹

Izquierdo-Mosso hace uso de referencias concretas que llevan al espectador a pensar en esa vinculación entre la personalidad del retratado y la imagen recogida. No obstante, esta serie de retratos, el autor únicamente apela a lo anecdótico y superficial de la fotografía:

[Los retratos de *Seguir mirando*] no os van a decir algo diferente que un vistazo al espejo. El fotógrafo y lo fotografiado desaparecen después del acto fotográfico. Es la subjetividad del espectador-mirón la que le salva de la grosera objetividad fotográfica, evitándole caer en pretensiones turbadoras por su imposibilidad.⁴⁷²

En definitiva, el autor emplea los retratos de esta serie como argumento para demostrar la imposibilidad de una verdad objetiva en la imagen fotográfica. Izquierdo-Mosso esgrime que son nuestros mecanismos mentales los que asocian, indefectiblemente, la fotografía con la verdad objetiva y juega a activar dichas asociaciones de un modo aleatorio. Un caso ilustrativo es la fotografía *Estudio Roscubas*,

471 IZQUIERDO-MOSSO, Luis, *Seguir mirando*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1986.

472 *Ibidem*. Los añadidos entre corchetes son de la autora.

n.º inv. 02/68, en la que el elemento central es un espejo circular en el que se refleja Izquierdo-Mosso realizando la toma. Esta fotografía sería entendida como un autorretrato por cualquiera que no conociera el título y si lo conociera podría pensar que se trata de una errata, pasando por alto que sí es el estudio de los hermanos Roscubas, independientemente de quien aparezca en el centro de la imagen. Incluso, en un último intento de hacer prevalecer la lógica del retrato, se podría pensar en una relación íntima entre Roscubas e Izquierdo-Mosso, que justificara la presencia del segundo en el retrato del primero; cualquier cosa antes que negar a la imagen una lógica interna. En última instancia, Izquierdo-Mosso asume la imposibilidad de la fotografía de superar la apariencia de la verdad y la adopta como estratagema, consciente de que el espectador insistirá en su particular relectura de las imágenes:

*...el carácter de reproducción fiel de la realidad que se le atribuye [erróneamente a la fotografía] utilizarlo conscientemente como clave del proceso creador es la gran baza que tiene el arte con fotografía.*⁴⁷³

De este modo, mediante las múltiples estrategias y mecanismos de asociación y reconocimiento que se utilizan en la serie, se provoca una suerte de desconcierto en el espectador, que ante algunas imágenes se sentirá seguro de entender el significado, mientras que en otras intentará aplicar algún mecanismo de la lógica visual, sin obtener resultado alguno.

Por otro lado, en relación al carácter autobiográfico de la obra de Izquierdo-Mosso, Joan Fontcuberta se refiere a la *consciencia de algunos fotógrafos de pertenecer a una cierta tribu urbana, dejar constancia de una “identidad de grupo y hacer de este hecho un elemento consustancial al proceso creativo”*. Así, en *Seguir mirando*, el autor nos ofrece el retrato colectivo de su propio clan. Es el «yo» a través de «los míos», una búsqueda de estabilidad en la integración, como parte de ese componente autobiográfico que fundamenta la producción de Luis Izquierdo-Mosso. Al mismo tiempo, la serie adquiere, inevitablemente, una función documental, al convertirse en un catálogo de los artistas activos en el País Vasco del momento, y a pesar de que esta no fuera la propuesta inicial del autor⁴⁷⁴.

Por último, en cuanto a la publicación *Seguir mirando*, hay que advertir su

473 IZQUIERDO-MOSSO, Luis, 1987, *op. cit.* Los añadidos entre corchetes son de la autora.

474 FONTCUBERTA, Joan, “III: De la posguerra al siglo XXI”, *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*. «Summa Artis», Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 454-455.

semejanza a un libro de autor, más que al catálogo de una exposición, lo cual no deja de estar en relación con la idea de emplear la experiencia íntima como fuente para el desarrollo del trabajo fotográfico. De hecho, el proyecto de *Seguir mirando* se puede interpretar como un álbum fotográfico, en el que nos muestra a sus compañeros y a sí mismo, pudiendo contar tres autorretratos en la serie, n.º inv. 02/22 [Fig. 49], 02/66 y 06/67, además de su presencia en la ya comentada *Estudio Roscubas*, n.º inv. 02/68. Como parte de este planteamiento, Izquierdo-Mosso acoge la mitad de las fotografías en un álbum, que fácilmente se puede asociar a esa vertiente de disfrute visual de las fotografías en la intimidad, casi como acto ceremonial de revisar detenidamente las imágenes ya conocidas, compartido quizás con allegados con los que se comenta pausadamente alguna anécdota o aspecto de las imágenes. Este modo de mirar pausado se contrapone con el ver de la sociedad en la que vivimos; *la comunicación a mansalva nos alimenta y nos atraganta*, en palabras de Izquierdo-Mosso, refiriéndose a una comunicación que es principalmente visual. Además, el álbum creado por Izquierdo-Mosso remite a dos modelos dentro de la tradición fotográfica. Por un lado, como álbum familiar, que apela a la memoria y a los recuerdos personales, en tanto que los retratados eran amigos y compañeros. Por otro lado, como álbum de fotografías de celebridades, dentro de la tradición de los álbumes de la segunda mitad del siglo XIX, en tanto que se trata de personajes relevantes socialmente por su posición de artistas.

A modo de recapitulación

Luis María Izquierdo-Mosso, a través de su producción fotográfica, explora una serie de cuestiones sobre la naturaleza de la fotografía y su relación con la realidad, y lo hace con series fotográficas que se articulan como argumentos de un mismo discurso, cuya tesis principal defiende la falta de objetividad de la fotografía, siendo la proyección del espectador sobre la misma la que predomina, por encima de la intención del autor y la realidad del objeto fotografiado. Por tanto, la imagen nunca es objetiva debido, en parte, a que su lectura se hace a través de una serie de preceptos y prejuicios, tanto mentales como visuales, entre los que destaca la propia afirmación de la fotografía como fiel reflejo de la realidad. Así, el autor asume la premisa de que el espectador creerá estar frente a una verdad objetiva cuando aborde su obra, y la emplea como estrategia discursiva.

Lo que Izquierdo-Mosso viene a decir es que todas las sugerencias o los significados que se puedan extraer de la fotografía se deben únicamente a nuestra propia

mirada, como espectadores, que es reflejada por la superficie y vuelve a nosotros. Lo que percibimos de la imagen fotográfica es la proyección de nuestra propia mirada; todas las asociaciones sobre la imagen parten de nosotros mismos: ... *la imagen química adornada de banalidad en la que nada más nos encontramos con los propios fantasmas*. De ahí que apele constantemente a lo superficial de la imagen, que no funciona sino como superficie reflectora de la mirada, que no permite ahondar en ella.

Este concepto de la fotografía da forma a la producción del autor, en tanto que Izquierdo-Mosso concibe la fotografía como un medio, por lo que no persigue crear una obra final con unas determinadas características formales o estéticas. Otro de los elementos esenciales que participan de su obra es el componente autobiográfico, del que toma los motivos que formarán parte del acto creativo.

Todo ello confluye en las fotografías de la serie *Seguir mirando*, en las que se descubren todos estos mecanismos que buscan interpelar a la imagen, que responden en muchos casos con ambivalencias y contradicciones. Una de ellas, el propio interés que pueden despertar estos retratos como documento en el seno de un museo de bellas artes, función que inevitablemente adquieren, pese a la intención del fotógrafo.



Fig. 49, Luis Izquierdo-Mosso, *Autorretrato*, 1986, n.º inv. 02/22

EL FONDO ARTEDER'82

El fondo fotográfico *Arteder'82* del Museo de Bellas Artes de Bilbao

El fondo de fotografía *Arteder'82* está formado por 98 fotografías al gelatinobromuro y 1 cartel, pertenecientes a un total de 31 autores (n.º inv. 82/2457 al 82/2459 y 82/2461-1 al 82/2461-96). Las obras proceden de la *Muestra internacional de Obra Gráfica Arteder'82*, celebrada en la Feria Internacional de Muestras de Bilbao, entre el 19 marzo y el 4 abril de 1982.

Dentro del conjunto se deben diferenciar tres obras, que fueron las premiadas en la sección de fotografía de la Muestra:

- *Els peixos*, de Josep Maria Ribas i Prous, n.º inv. 82/2457 [Fig. 25], con el primer premio
- *La espera*, de Pedro Zarrabeitia, n.º inv. 82/2459 [Fig. 51], con el accésit

Karl Böhm und Leonard Bernstein, de Roland Fischer, n.º inv. 82/2458 [Fig. 50], con una mención

Estas tres obras pasaron a formar parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao cedidas por *Arteder'82*, al igual que las ganadoras de las secciones de dibujo y grabado⁴⁷⁵. Por tanto, su presencia en el fondo se debe a la selección del jurado de la muestra, según unos criterios de calidad. Dejando de lado estas tres fotografías premiadas, el resto de piezas que conforman el fondo, son obras de las que no han quedado constancia documental de su entrada en el Museo. Originariamente compartían un mismo número de inventario, el 82/2461, bajo el título de *VARIOS*, que posteriormente fue subdividido, del n.º inv. 82/2461-1 al 82/2461-96. De estas 96 obras, únicamente cinco participaron en la exhibición de *Arteder'82*:

- *[Sin título]*, de Ivan Cherevatenko, n.º inv. 82/2461-26 Fig. 60]
- *The Grave of Franz Kafka*, de Miroslav Klivar, n.º inv. 82/2461-45
- *Carter and Kwak*, de Duck Jun Kwak, n.º inv. 82/2461-52 [Fig. 28]

475 Las otras obras ganadoras de la sección de dibujo y grabado fueron *The Man*, de Sue Schnee, y *Sin título*, de Lucio Muñoz, respectivamente. Sus autores, al igual que Josep Maria Ribas i Prous, tuvieron una exposición individual en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

- *Reagan and Kwak*, de Duck Jun Kwak, n.º inv. 82/2461-53
- *No title* (Sin título), de Sery Aleksandr, n.º inv. 82/2461-68

Se entiende que las 91 obras restantes, fueron enviadas igualmente para participar en *Arteder'82*, pero no pasaron el proceso de selección del certamen, lo cual no comporta que la calidad de las mismas tenga que ponerse en tela de juicio⁴⁷⁶. Esta idea se reafirma con el hecho de que sí entraron en la convocatoria y fueron expuestas otras fotografías de los mismos autores presentes en el fondo, con la única excepción de K. Kaus. Es decir, sin contar con las tres obras ganadoras, 27 de los 28 fotógrafos presentes en este fondo sí participaron en *Arteder'82*, aunque con otras piezas. Estas circunstancias hacen pensar que este conjunto de obras, en un momento dado, se extraviaron y quedaron depositadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Por tanto, la conservación de estas fotografías en el Museo debe atribuirse a un hecho fortuito, más que a una preocupación institucional por ampliar la Colección de Fotografía. Las propias características del fondo, como se verá, no parecen encajar en el resto de la Colección fotográfica, ajena a una posible lógica dentro de una política de ampliación de fondos del Museo.

Lo primero que hay que destacar, es que la inmensa mayoría de las obras fueron enviadas por la LTSR Fotografijos Meno Draugija o The Photography Art Society of Lithuanian SSR, en adelante Asociación de Arte Fotográfico de Lituania⁴⁷⁷. Parece ser que dicha agrupación realizó un envío conjunto con las obras de sus socios o fotógrafos afines, entre las que se encontrarían las conservadas en el Museo, además de otras expuestas en *Arteder'82*, y que, se debe suponer, sí fueron devueltas a la asociación⁴⁷⁸. De los 27 autores del fondo, los únicos que no enviaron obra mediante la Asociación Lituana fueron: Inconnu Group Hungary, de Hungría; Miroslav Klivar, de la antigua

476 La elección de un jurado está siempre sometida a toda una serie de circunstancias que la condicionan, como el simple hecho de tener que visualizar una gran cantidad de obras en un tiempo limitado, que impide poder observar cada obra de una forma pausada y sin el condicionamiento del resto de las imágenes vistas inmediatamente antes o después. Por tanto, estos jurados deben actuar en un contexto en el que la valoración de las obras no puede ser entendida como una sentencia definitiva. Al mismo tiempo, puede haber criterios, como que se trate de una obra relativamente novedosa, en el momento de la feria.

477 Aunque la traducción literal es “Sociedad de Arte Fotográfico de la República Socialista Soviética de Lituania”. El nombre en inglés es como viene denominada la agrupación en el sello de las traseras de las fotografías, con excepción de algunos que aparecen en ruso, sin embargo, el nombre original, en lituano es LTSR Fotografijos Meno Draugija.

478 Los autores presentados por la agrupación lituana formaron parte de la sección de la URSS, dentro de la feria.

Checoslovaquia; Jun Duck Kwak, de Japón, Ivan Cherevatenko, de Ucrania y Sery Alexandr, probablemente de Rusia. Se cuentan ocho piezas de estos autores, mientras que son 87 las enviadas por la agrupación lituana.

La Muestra Internacional de Obra Gráfica *Arteder'82*

La Muestra Internacional de Obra Gráfica *Arteder'82*, estuvo organizada por la Feria Internacional de Muestras de Bilbao, fue promocionada por la Diputación Foral de Vizcaya y patrocinada por el Gobierno Vasco⁴⁷⁹. La convocatoria de 1982 surge como una cita complementaria a la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Bilbao *Arteder*, cuyo primer certamen había sido en 1981. Esta última tenía un carácter bianual, y fue la primera feria de arte internacional que nace en la España democrática; en ella, además de galerías, editoriales y otras entidades, como novedad se presentó la sección *Mercado Libre de Arte*, que ofrecía a los artistas la posibilidad de tener un stand propio, de forma individual⁴⁸⁰. *Arteder'81* acogió un amplio abanico de expresiones artísticas, incluida la fotografía, el grabado y otras como la cerámica, además de las aceptadas tradicionalmente, es decir, pintura y escultura. Aun con esta diversidad de disciplinas, la organización planteó intercalar, en los años en que la feria bianual no se celebrara, una convocatoria específica de *obra gráfica*, dividida en tres secciones: dibujo, grabado y fotografía. *Arteder'82* fue la primera y la única que se llevó a cabo con este carácter.

Como se ha dicho, *Arteder'82* se celebró entre el 19 de marzo y el 4 de abril de 1982, en la Feria Internacional de Muestras de Bilbao. Entre los objetivos planteados por la feria estaba el encuentro de artistas, el conocimiento de las investigaciones y trabajos en el mundo del arte, así como el intercambio de *mensajes culturales*. La feria vino respaldada por un potente concurso, con un jurado internacional y un premio económico considerable⁴⁸¹. Avalada por la feria del año anterior, *Arteder'82* congregó a una nómina de autores de primera línea. La convocatoria acogió más de 6.000 obras de cerca de 3.000 artistas, procedentes de 38 países; en la sección de fotografía fueron expuestas

479 También contó con la colaboración de la Diputación de Álava y la Caja de Ahorros Vizcaína.

480 En 1976 se había celebrado en Barcelona *Artexpo'76*, como una muestra nacional de arte actual, que sólo tuvo una convocatoria y cuya organización tuvo malas críticas. AMON, Santiago, "Dudosa vanguardia en la "Artexpo" de Barcelona". «Cultura», *El País*, 11 de noviembre 1976. [17/05/16]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1976/11/11/cultura/216514805_850215.html. En 1982 nace la Feria Internacional de Arte Contemporáneo *Arco'82*.

481 La cuantía ascendía a un millón de pesetas, una cifra elevada en aquel momento, que fue un importante reclamo para los artistas.

930 fotografías⁴⁸² Entre los miembros del comité técnico asesor encontramos a Leopoldo Zugaza, quien había sido uno de los impulsores de la creación de la feria, y era, en aquel momento, vicedirector de la Fundación del Museo de Bellas Artes de Bilbao⁴⁸³. Se debe recordar, asimismo, que fue Zugaza el impulsor de que la fotografía entrara a formar parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao y de la intensa actividad expositiva dedicada a la fotografía que se dio en aquella época. El jurado de la sección de fotografía de *Arteder'82* estuvo compuesto por Romà Gubern, Alberto Fernández Ibarburu y Marie-Loup Sougez.

La fotografía del fondo *Arteder'82*

Como se ha adelantado, el fondo *Arteder'82* puede dividirse en tres bloques heterogéneos, que no responden a un mismo criterio en su agrupación: las tres obras ganadoras, las fotografías de la Agrupación de Arte Fotográfico de Lituania y otras sueltas. La diversidad y el número de autores presentes en el conjunto no permite hacer un estudio metódico de cada fotógrafo que, además, tienen una representación desigual, con una cantidad de obra variable, que puede ir desde una única pieza, como sucede con Roland Fischer y Pedro Zarrabeitia, hasta las 13 obras de Vitalijus Butyrinas o las 14 de Antanas Sutkus. Este carácter heterogéneo y complejo del fondo obliga a abordar de forma múltiple su estudio, por lo que se procurará dar una visión global, en los casos en los que existan puntos de conexión entre los autores, como sucede con los fotógrafos lituanos, aunque los autores no siempre serán comentados de forma individual. Ello dependerá de la relevancia de la producción del fotógrafo, de su trayectoria, así como de lo representativa que sea su obra dentro del fondo. Según este criterio, se dedicarán dos apartados breves a Roland Fischer y Pedro Zarrabeitia, ganadores de una mención y del accésit, respectivamente; mientras que Ribas i Prous, el ganador del certamen, será omitido en este texto, por tener un capítulo específico en la investigación. Por otro lado, se hablará de la fotografía lituana, destacando aquellos autores que puedan ser clave, mientras que los cinco fotógrafos de otras nacionalidades serán referenciados en la

482 RUFÍ-GISBERT, Manuel, "Arteder '82 (Bilbao)", *Batik: panorama general de las artes*. Barcelona: Publiart, n.º 67, abril 1982, pp. 14 y 15.

483 La coordinación general de la Feria corrió a cargo de Carmen López-Niclos. El comité técnico asesor de *Arteder'82* estuvo formado por Satur Abon, Maya Aguiriano, Jorge Barandiarán, quien posteriormente será director del Museo de Bilbao, Alberto Fernández Ibarburu, además de Leopoldo Zugaza.

medida en que su producción sea notoria⁴⁸⁴.

Roland Fischer

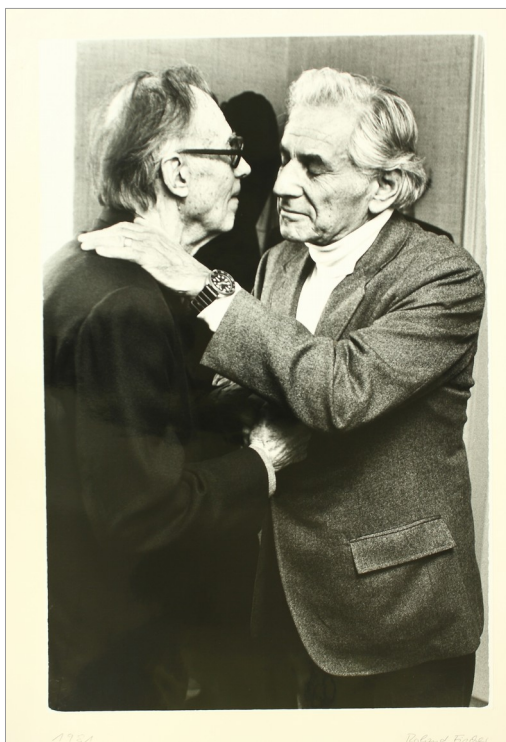


Fig. 50. Roland Fischer, *Karl Böhm und Leonard Bernstein*, 1981, n.º inv. 82/2458

Roland Fischer (Saarbrücken, Saarland, Alemania, 1958) es un fotógrafo alemán con una amplia trayectoria y una producción consolidada, que abarca desde el último cuarto del siglo XX hasta la actualidad. Vive entre Múnich y Beijing, donde tiene sendos estudios, y trabaja con distintas galerías de Estados Unidos y Europa. Su obra ha participado en una gran cantidad de exposiciones, tanto colectivas como individuales, en algunos de los principales museos de todo el mundo, y ha sido objeto de retrospectivas en el Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria; en el Museo Domus Artium DA2, de Salamanca, en 2011, y el Saarland Museum, en Saarbruechen, en 2012⁴⁸⁵.

La obra de Fischer se centra en la humanidad y en los lugares que ocupa; polarizando así su obra entre el retrato y la fotografía de arquitecturas. En los retratos, Fischer trabaja con la idea de seriación y cada una de sus series se ejecuta dentro de unos parámetros estéticos concretos, generalmente con un tratamiento formal austero⁴⁸⁶. Sus retratos son primeros planos, con fondos neutros, y cuyo conjunto se asemeja a un catálogo de facciones más que a retratos personalizados. Una de sus series más conocidas es *Chinese Pool Portraits*, del 2007, con retratos individuales en primer plano

484 En este punto se debe recordar lo poco valorada que ha estado la fotografía, lo cual ha provocado que no sea fácil localizar a los autores, que muchas veces no han seguido su trayectoria o que se ha mantenido sin apenas difusión.

485 Las exposiciones que ha protagonizado en distintas instituciones y galerías de arte son numerosas, pudiendo contarse, sólo durante la primera mitad del año 2018, hasta seis. La relación de muestras se puede consultar en su página web [27/05/16]: <http://www.rolandfischer.com/news/>

486 Estas características, junto a la producción en grandes formatos, son puntos en común que el autor tiene con la Escuela de Düsseldorf, con la que se ha puesto en relación en varias ocasiones, aunque la crítica no incluye su obra como parte de la misma. PANERA, Javier, "Abstracción Postfotográfica" en la obra de Roland Fischer", 2011. [27/05/16]. Disponible en: <http://www.rolandfischer.com/el-tamano-si-importa-seducion-y-abstraccion-postfotografica-en-la-obra-de-roland-fischer/>

de mujeres que parecen sumergidas, hasta los hombros, en un piscina; el tratamiento del fondo es completamente neutro, en azul, aunque no siempre tienen una lógica espacial, y los sujetos miran en distintas direcciones, girando la cabeza, con gestos poco expresivos, en lo que parece un inventario de rostros desde distintos puntos de vista⁴⁸⁷. Los grandes formatos es otra de las características principales de su obra, que también comparten los retratos de piscinas, al igual que sus *Collective Portraits*, que se componen por múltiples retratos de distintos colectivos, como estudiantes, soldados o trabajadores, así como nacionalidades. Son primeros planos de frente, con fondos blancos, semejantes a las fotografías identificativas, con los que conforma murales de hasta seis metros de ancho. Siguiendo este mismo concepto, en la serie *Nuns and monks*, toma retratos de monjas y monjes.

En el ámbito de la arquitectura, Fischer trabaja de dos formas distintas a la hora de articular la representación del espacio. Una de ellas se basa en la captación, en un primer plano cerrado, de un determinado motivo decorativo o fragmento de la arquitectura. La imagen resultante, descontextualizada, se asemeja más a un diseño gráfico abstracto que a la superficie de un edificio; en esta línea se encuadra *Façades*, cuyas fotografías también se combinan en grupos de cinco, participando también de esa idea de seriación.

La otra vía en su producción sobre arquitecturas se sustenta en la creación de una nueva realidad en la imagen final, compuesta por la superposición o combinación de varias fotografías. Entre estas se encuentra la serie *Cathedrals and Palaces*, en la que se cuentan varias arquitecturas españolas, como la Alhambra de Granada, y las catedrales de Palma de Mallorca, Salamanca, Barcelona y León. La estrategia creativa seguida en estas obras carece de una lógica espacial; los distintos elementos arquitectónicos, paramentos y volúmenes de la construcción se yuxtaponen, eliminando el concepto de espacio, que no tiene lugar entre las imágenes superpuestas. En cierta medida, estas fotografías se pueden asimilar también a la idea de diseño, en esta ocasión con cuidadas composiciones, que se acercan a la pintura, en parte, por lo que tiene de formal y, en parte, por ser imágenes que se sustentan en la superficie del soporte, como si de un lienzo se tratara.

La única fotografía que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao de Roland

487 En cierta medida, esta serie se asemeja a los cuadernos de dibujos que se utilizaban como forma de aprendizaje para los pintores, en los que aparecían series de motivos que el pintor debía copiar para ejercitar su destreza en el dibujo. En la serie *Los Angeles portraits*, Fischer trabaja sobre esta misma idea de mujeres sumergidas en lo que parece una piscina, pero todas ellas miran de frente a la cámara.

Fischer, *Karl Böhm und Leonard Bernstein*, n.º inv. 82/2458 [Fig. 50], fue la ganadora de una mención en *Arteder'82*⁴⁸⁸. La fotografía se encuadra en la primera época de producción de Roland Fischer y no enlaza con la estética de las series más difundidas del autor. Las figuras son tomadas en un plano americano y ocupan toda la imagen, dando una sensación de monumentalidad que se remarca por el punto de vista desde el que se ha hecho la toma, que es ligeramente bajo. El fondo, que apenas se percibe, es neutro, pero entre los rostros de ambos personajes se aprecia una sombra que no parece corresponderse con la de las figuras de los compositores y que crea una cierta sensación de extrañeza.

La imagen muestra a Leonard Bernstein, director de orquesta estadounidense de origen judío, y Karl Böhm, quien había participado activamente en el nazismo, siendo el director de orquesta oficial en los conciertos por los cumpleaños de Hitler y en otros eventos nazis. Ambos directores acabaron siendo amigos, y en la escena que recoge la fotografía se les ve saludándose en la Herkulesaal de Múnich, donde se representó *Tristán e Isolda*, dirigida por Bernstein, en 1981⁴⁸⁹. Parece ser que Bernstein admiraba y compartía la sensibilidad de Böhm hacia la música, así como su criterio musical. La escena, por tanto, no deja de tener un profundo significado sobre el carácter humano; el gesto emotivo de Bernstein parece manifestar esa unión sensitiva que ambos compartían en torno a la música, por encima de cualquier cuestión política o ideológica. De hecho, se podría interpretar como heredera de la tendencia humanista que había prevalecido en la fotografía occidental a partir de la década de los años cincuenta.



Fig. 51. Pedro Zarrabeitia, *La espera*, 1981, n.º inv. 82/2459

488 Roland Fischer presentó a *Arteder'82* otra obra titulada *Friedrich Gulda*, de 1980, que no ha sido localizada. Se trata del retrato de un destacado pianista de música clásica y jazz austríaco (Viena, 1930-2000).

489 Este último dato, sobre la escena en la Herkulesaal de Múnich, pertenece a un estudio previo que realizó Emma Trinidad para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, pero no se ha podido contrastar.

Pedro Zarrabeitia

Ingeniero industrial de formación, Pedro Zarrabeitia Miñaur (Bilbao, 1939-2018) se inició en la fotografía en 1969 en el Vizcaya Club de Cine-Foto de Bilbao, en el ámbito de la fotografía de aficionado. En 1977 cofunda la agrupación fotográfica Irudi Taldea de Getxo, de la que fue presidente, y que fue un importante foco dinamizador de la fotografía en los años ochenta⁴⁹⁰. En 1989, con la finalidad de fortalecer la actividad expositiva y editorial en torno a la fotografía, funda el grupo Donibane. Como se ha dicho en otros apartados, Zarrabeitia fue el primer fotógrafo en exponer en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, con la exposición *Estudios de color*, en mayo de 1980⁴⁹¹. Pese a ello, la única obra que conserva la institución de este autor es *La espera*, n.º inv. 82/2459 [Fig. 51], que obtuvo un accésit en *Arteder'82* y, como tal, pasó a formar parte de las colecciones del Museo⁴⁹².

Zarrabeitia empezó a exponer a mediados de la década de 1970 a nivel regional, con diversas exposiciones, ámbito que va ampliando al resto del Estado. Entre las muestras estatales, cabe destacar su presencia en la titulada *Cuatro direcciones*, así como una individual en el Photomuseum de Zarautz, en 2001⁴⁹³. A nivel internacional, en 1984, expone en una galería de Quebec⁴⁹⁴; en 1992, participa en la colectiva *4 Basque photographers*, en el Nevada Museum of Arts⁴⁹⁵, y en 1998 se presenta a la 19th FIAP Colors Print Biennial. Asimismo, cuenta con una larga nómina de premios en concursos nacionales, especialmente del período de principios de los años ochenta hasta principios de la década de 2000⁴⁹⁶. Cabe destacar que la misma fotografía que conserva el Museo, *La espera*, ha sido premiada en diversas ocasiones; entre ellas, en 1982, ganó el accésit

490 Carlos Cánovas, presente en el fondo *Bilbao, ría de hierro*, expuso *Retazos* en dicha agrupación, en 1978.

491 Con motivo de la exposición se publicó ZARRABEITIA, Pedro, *Estudios de color*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1980.

492 La fotografía *La espera* ha sido publicada en "Tres flash", *Ikuspen: comunicación visual*, n.º 1. [Bilbao]: Caja de Ahorros de Vizcaína, Departamento de Cultura, otoño 1984, p. 49; en la portada de *Objectif: Bulletin du Photoclub Virton*. «Numero special photographie espagnole», n.º 60, mayo-junio 1986, y en *Arbola*, n.º 13 y 14, noviembre-diciembre 1987, p. 111.

493 Pedro Zarrabeitia. *Herriaren coloreak = Los colores del país*, celebrada del 15 de mayo al 17 de junio de 2001.

494 La exposición tuvo lugar en la Galerie Convergence, del 15 de febrero al 3 de marzo de 1984. La muestra se insertaba dentro de un programa de un intercambio cultural del Gobierno Vasco.

495 Los otros tres fotógrafos que participaron son: María Elisa Zorriquet, Ramón Serras y Konrado Mugerza. Zarrabeitia expuso una serie de retratos. La muestra tuvo lugar en la E.L. Wiegand Gallery, del 15 de agosto al 20 de septiembre de 1992.

en el Trofeo Argizaiola de la Federación de Agrupaciones Fotográficas del País Vasco = Euskal Erriko Argazkilari Taldeen Elkarte; ese mismo año, el primer premio en el XIII Concurso Fotográfico San Prudencio, de Vitoria, y en 1998, la XXXVIII Medalla Gaudí, del Ajuntament de Reus.

Entre las publicaciones de Pedro Zarrabeitia, se pueden citar *El Mobiliario urbano*, *La ciudad envuelta*, *Florilegios*, *Expresión mural en Bizkaia*, *Getxo* y *Bizkaia kosta*⁴⁹⁷. Una de sus últimas publicaciones en el ámbito de la fotografía es *Estelas discoidales en Euskal Herria*, en la que ha combinado su interés por la etnografía y el arte vasco con la fotografía⁴⁹⁸.

La obra de Pedro Zarrabeitia ha sido calificada de *fotografía artística*, adjetivación que comporta toda una serie de conflictos, y que pretende alejarse de un uso funcional de la imagen y buscar el sentido estético, adquiriendo relevancia la imagen final, así como su calidad técnica, como ya se ha indicado a lo largo de ese estudio. Su obra fotográfica tiene un carácter regional, incluso relativamente nacionalista, que intenta proyectar a través de sus obras, en sus propias palabras: *En mis trabajos fotográficos he perseguido siempre una estética vasca, ya sea en la elección de los temas, en el sentido del color o en el sentimiento*⁴⁹⁹. Ha experimentado frecuentemente con el color y el tratamiento de la imagen, mediante procedimientos químicos y plásticos; entre las técnicas que ha practicado están la goma bicromatada, distintas técnicas de fotocopiado, la superposición de diapositivas para añadir formas, tonos y texturas, y el barrido de la copia con un pincel con tintas. Posteriormente, los medios digitales le han ahorrado y facilitado las largas horas de experimentación que dedicaba para conseguir determinados resultados.

496 Entre ellos la medalla de plata en el VIII Biennial Internacional de Fotografía Europa 87, celebrada en Reus, y la concesión del título *Artista de la Fotografía*, AFIAP, por la Fédération Internationale de l'Art Photographique, en 1987.

497 ZARRABEITIA, Pedro, *El mobiliario urbano*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, [1985]; RASO, Fidel y ZARRABEITIA, Pedro, *Uria inguraturik* = *La ciudad envuelta*. Bilbao: Euskal Arkeologia, Etnografia eta Kondaira Museoa = Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, 1987; ZARRABEITIA, Pedro, *Florilegio*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1988; MUGERZA, Konrado, ZARRABEITIA, Pedro, y ZORRIQUETA, M.^a Elisa, *Getxo*. Getxo: Getxoko Udala = Ayuntamiento de Getxo, 1999; MUGERZA, Konrado, y ZARRABEITIA, Pedro, *Bizkaia kosta*. [Bilbao]: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, [2001]; AREITIO, Argiñe y ZARRABEITIA, Pedro, *Los puentes de la ría de Bilbao*. Bilbao: Sua, 2016.

498 ZARRABEITIA MIÑAUR, Pedro, *Estelas discoidales en Euskal Herria*. Pamplona: Pamiela argitaletxea, 2011.

499 SILLERO ALFARO, Maider, "Pedro Zarrabeitia Miñaur / Autor del libro Estelas discoidales de Euskal Herria", 583 *zenbakia*, euskonews, 17 al 24 de junio 2011. [19/06/16]. Disponible en: http://www.euskonews.com/0583zbnk/elkar_es.html.

El mismo Zarrabeitia se definía como fotógrafo aficionado, pese a las posibles contradicciones de este calificativo: *Siempre he sido un fotógrafo amateur y por lo tanto he podido trabajar con mi estilo propio, intuitivo, ajeno a todo tipo de modas, haciendo lo que he querido, y sigo así*⁵⁰⁰.

La espera, es una de las pocas fotografías a color que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao en su Colección, siendo la técnica el Cibachrome⁵⁰¹. Zarrabeitia incluye esta fotografía como parte de un conjunto titulado *Actores sin nombre*, formada por composiciones sencillas, generalmente con la figura de un personaje, que es captado a una cierta distancia⁵⁰². El tratamiento técnico y del color da a la imagen una ambientación vaporosa, que define la escena, por encima del motivo paisajístico. En *La espera*, aparece un grupo de mujeres en la playa, algunas sentadas; la imagen está tomada con un ligero contraluz, que hace que las nubes del cielo y el juego de luces resalten por encima de la imagen de las mujeres, de las que apenas se aprecia la expresión de los rostros; entre ellas, destaca una figura a la derecha, de la que sólo se distingue la silueta de perfil, que se dibuja, con un pañuelo al cuello y con las manos enlazadas a la espalda, en lo que podría ser una expresión de la figura de la matriarca, tan determinante en la sociedad vasca.

La fotografía lituana en el fondo *Arteder'82*

En primer lugar, antes de abordar el estudio de las fotografías provenientes de la LTSR Fotografijos Meno Draugija o Asociación de Arte Fotográfico de Lituania en la URSS, conviene advertir, nuevamente, de la heterogeneidad de autores representados en este apartado, con trayectorias diversas. Algunos de los fotógrafos del fondo del Museo de Bellas Artes de Bilbao practicaron la fotografía como aficionados, a veces sin una continuidad o con una trayectoria limitada, lo cual ha comportado que no se haya podido encontrar información sobre ellos, siendo desconocidos para la propia agrupación lituana; aunque son casos excepcionales, como el de K. Kaus, sólo identificado por la firma en la obra *Interior of Country House in Ucraina*, n.º inv. 82/2461-44. Frente a estos fotógrafos aficionados, encontramos otra nómina de autores que han desarrollado una larga carrera

500 *Ibidem*.

501 El Cibachrome es una técnica de positivado a color a partir de una diapositiva y no de un negativo, que ofrece una gran calidad cromática.

502 Bajo este título, Zarrabeitia expone en Pamplona, del 5 al 30 de abril de 2002, exhibiéndose también una copia de la fotografía *La espera*.

fotográfica, independientemente de si eran profesionales o aficionados, y que constituyen algunas de las figuras más destacadas de la historia de la fotografía lituana, como puede ser Antanas Sutkus o Aleksandras Macijauskas. Asimismo, la obra de cada autor es irregular en número. Tomando el ejemplo anterior, mientras se conservan 14 fotografías de Sutkus, de Macijauskas sólo hay una. Del mismo modo sucede con el resto de fotógrafos, entre los que podemos encontrar tanto series o conjuntos de obras relativamente significativos, como una sola pieza, según el caso.

Las fotografías lituanas conservadas en el fondo *Arteder'82* fueron realizadas en su mayoría en los años inmediatamente anteriores a la convocatoria de la feria, aunque también se da algún caso excepcional de obras de la década de 1960. Independientemente de la fecha en que fueron tomadas, las obras se enmarcan, en términos generales, dentro de la principal corriente fotográfica que se desarrolló en Lituania a partir de los años sesenta del siglo XX, con algunas excepciones. Las particularidades de la fotografía lituana durante el período comprendido entre la década de 1960 hasta el año 1982, obliga a trazar los puntos clave de su desarrollo, para una correcta contextualización y análisis del fondo *Arteder'82*⁵⁰³.

La primera agrupación de fotógrafos aficionados creada en Lituania data de 1933, llamada Liewvos Foto Megeju Sajunga, desaparece con la II Guerra Mundial. Durante el período de entreguerras, la fotografía ya adquiere una relevancia considerable en el país. En los primeros diez años tras la Guerra, la creación fotográfica prácticamente desaparece, con excepción de la producida bajo la supervisión gubernamental, superficial y un tanto anacrónica. A partir de 1960 la fotografía lituana adquiere una identidad propia como expresión creativa⁵⁰⁴.

La agrupación LTSR Fotografijos Meno Draugija, vigente en 1982, se funda en 1969, como la principal asociación que coordina la evolución de la fotografía en Lituania. Su primer presidente fue Antanas Sutkus, y entre los miembros fundacionales también

503 Se ha delimitado el período hasta 1982 por ser la fecha límite del conjunto que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En cualquier caso, es en la década de 1980 cuando se produce el agotamiento de la tendencia fotográfica que aquí trataremos y, a partir de principios de los ochenta, se empiezan a generar nuevos discursos fotográficos que enlazan con las corrientes artísticas internacionales, enmarcadas principalmente dentro de las teorías post-estructuralistas, de los que también hay ejemplos en el fondo del Museo bilbaíno.

504 La URSS ocupó definitivamente Lituania en 1944. Anteriormente, en 1940 hubo una primera ocupación soviética, seguida de otra del ejército alemán.

encontramos a Aleksandras Macijauskas; ambos formaban parte de una nueva generación de jóvenes fotógrafos, que vendrían a modernizar la práctica fotográfica en el país⁵⁰⁵.

La creación de la agrupación estuvo precedida por una serie de muestras que fueron la expresión de la vitalidad de la que gozaba la fotografía en la región⁵⁰⁶. Una de las más importantes fue *9 Lietuvos fotografai*, realizada en la Sede Central de Periodistas de Moscú, en 1969. Fue organizada por el grupo de fotógrafos de Vilnius y supuso un gran éxito para los autores, entre los que encontramos a Antanas Sutkus, Aleksandras Macijauskas y Vitaly Butyrin⁵⁰⁷. Es a partir de esta muestra cuando se empieza a teorizar sobre la existencia de una escuela de fotografía lituana y su especificidad.

Es en ese mismo año de 1969, tras la exposición, cuando se constituye la LTSR Fotografijos Meno Draugija, por iniciativa de los fotógrafos de Vilnius. La agrupación fotográfica lituana fue la primera y la única sustentada por el Estado dentro de la URSS, siendo un caso excepcional también en Europa⁵⁰⁸. Esta circunstancia le permitió contar con unos recursos económicos y un personal especializado, a lo que hay que añadir la

505 En 1989 la agrupación pasó a llamarse Lietuvos Fotomenininkų Sąjunga (Unión de fotógrafos artísticos lituanos), aunque mantuvo una continuidad respecto a la anterior. A partir de la independencia de Lituania, en 1990, el país experimentó una serie de cambios radicales, especialmente en la descentralización gubernamental y la entrada del libre comercio, a pesar de los cuales la agrupación de fotógrafos siguió existiendo, aunque la plantilla se redujo y los mecanismos de gestión variaron. En 1995 estuvo dirigida por dos fotógrafos profesionales, que también están presentes en el fondo del Museo de Bellas Artes de Bilbao: Stanislovas Žvirgždas y Vitalijus Butyrinas.

506 En 1958 se había realizado la primera exposición de fotoperiodistas, en Vilnius; el éxito de la muestra llevó a crear una sección fotográfica dentro de la Asociación de Periodistas. En 1959 se organizó una nueva exposición, esta vez acompañada de una publicación a modo de catálogo y fue exhibida por distintos países europeos. Algunos de los fotógrafos presentes en el fondo del Museo de Bilbao ya empezaban a destacar en estas convocatorias, como Julius Vaitkeuskas y Antanas Sutkus, ambos fotoperiodistas en aquel período. En estas exposiciones, y las que siguieron los años sucesivos, participaron también un buen número de fotógrafos *amateurs*, que no se dedicaban al fotoperiodismo, lo cual impulsó la creación de una convocatoria paralela a la periodística, que se llevó a cabo en 1966 en Kaunas, con un planteamiento de la fotografía como expresión artística, contraponiéndose a la tendencia de la fotografía *oficial* impuesta por el Estado. En esta exposición aparecieron Aleksandras Macijauskas y Vitalijus Butyrinas. Un grupo de fotógrafos de Kaunas empezaron promover exposiciones individuales, que itineraron a otros países, así como convocatorias anuales y eventos. En 1967 se organizó la muestra *4 fotografai*, con dos fotógrafos del grupo de Kaunas y otros dos de Vilnius, entre ellos Antanas Sutkus, que fue exhibida en el Museo de Arte de Vilnius, siendo significativa como reconocimiento de la fotografía como expresión creativa.

507 Se debe suponer que el nombre original de la exposición era en ruso, aunque únicamente se ha localizado el título en lituano. Los otros fotógrafos representados en la muestra, que no tienen obra en el Museo de Bilbao son: R. Rakauskas, A. Kuncius, M. Barnauskas, R. Ruikas, V. Luckus y A. Miezauskas. Por otro lado, hay que advertir que en este texto se ha optado por emplear el nombre original de la ciudad de Vilnius, también aceptado en castellano, en lugar de la traducción Vilna.

poca incidencia que tuvo el control del Estado sobre la misma. Por tanto, la agrupación contó con unas circunstancias idóneas que le permitieron llevar a cabo una labor polifacética e inclusiva, apoyando las propuestas de los jóvenes fotógrafos y las nuevas vías de expresión. En su primer año de existencia organizó más de 100 exhibiciones, tanto locales como internacionales, así como programas de intercambio con el extranjero, que fue ampliando con el paso de los años. En 1973 abrió una galería de fotografía en Vilnius, que en aquel momento fue el único espacio expositivo, a nivel estatal, dedicado específicamente al medio fotográfico y en él tuvieron cabida un amplio espectro de tendencias fotográficas⁵⁰⁹.

De este modo, la agrupación lituana adoptó un papel central e indiscutible en la producción y la difusión del medio, llevando a cabo numerosas actividades en torno a la fotografía. La agrupación realizó múltiples exposiciones de distintas temáticas, tanto históricas como retrospectivas, individuales y colectivas, e impulsó su itinerancia en países extranjeros, con una importante presencia en los países soviéticos, pero también en otros externos a la órbita rusa. Además, editó publicaciones, organizó seminarios y talleres, al tiempo que facilitaban equipos fotográficos y materiales tecnológicos a los usuarios. Todo ellos contando con el imprescindible apoyo de un importante grupo de autores que se implicaron en fomentar y estimular el panorama fotográfico estatal⁵¹⁰.

Sobre la fotografía producida en Lituania durante el período aquí estudiado, varios críticos y teóricos coetáneos defendieron la existencia de una tendencia propia del país, que denominaron *Escuela de Fotografía Lituana*⁵¹¹. Las nociones que se mencionan como propias de la Escuela varían ligeramente para cada uno de los autores que teorizaron

508 La agrupación fue creada por una resolución del Gabinete de Ministros de la URSS de Lituania, por la que el Ministerio de Cultura debía subsidiar sus actividades. Se trataba, por tanto, de una entidad oficial del Estado, a diferencia del caso de las agrupaciones españolas, que eran sociedades instituidas por los propios fotógrafos, sin una vinculación con los mecanismos gubernamentales. Esta diferencia comporta que la agrupación lituana disponía de unos fondos con los que contratar a personal, siendo en un primer momento tres trabajadores, pero este número aumentó con el tiempo. Aunque no se tienen cifras del año 1982, sólo cuatro años antes, la Sociedad contaba con 326 miembros y candidatos, la Junta Directiva estaba formada por 13 personas y la rama ejecutiva contaba con 35 empleados cualificados. En el caso de las asociaciones españolas, en principio, eran los miembros quienes se ocupaban en su tiempo libre de realizar las labores pertinentes, de forma altruista, sin contar con personal dedicado específicamente al desarrollo y organización de las actividades.

509 En 2000, la agrupación abrió una nueva galería expositiva llamada *Prospekto*.

510 El dinamismo de la agrupación lituana contrasta con el carácter elitista y cerrado de las agrupaciones españolas, que frecuentemente han sido criticadas por su conservadurismo, la ausencia de una oferta formativa y la escasa difusión de conocimiento que han ofrecido a sus usuarios, así como a la población en general.

sobre la misma.

Sergei Morozov ha señalado como características de esta fotografía el contenido etnográfico, la preocupación estética, una visión psicológica, la estructuración de las imágenes en series y el uso de lo formal en un sentido metafórico⁵¹². El crítico ruso Lev Anninski fue uno de los máximos defensores de la existencia de dicha escuela, sobre la que consideró que lo que aunaba a sus autores era la producción en series, que comportaba una lectura narrativa de las obras, en contraposición con las fotografías sueltas⁵¹³. En este sentido, el trabajo continuado, a lo largo de los años, de las mismas series comportaba que el público se familiarizara con los temas explorados por los fotógrafos.

Por otro lado, Anri Vartanovas, otro crítico, habla de estas series como una narración de la propia nación, la población, su vida, el trabajo y el paisaje. Vartanovas añade como rasgo de la Escuela la fusión de los principios de la fotografía documental y del fotorreportaje con los de la *fotografía artística*⁵¹⁴. Habla del empleo de los métodos del fotoperiodismo, como el uso de una cámara ligera, la ausencia de escenarios preparados y el contacto directo con los personajes; aunque la finalidad de los autores es la creación de una imagen final con una unidad de contenido, forma y estilo, más cercana a la *fotografía artística*⁵¹⁵.

511 El término fue acuñado por Anri Vartanov y Konstantin Vishniavecki, que lo utilizaron por primera vez en la revista Советское фото (Fotografía soviética), con ocasión de exposición, ya citada, 9 *Lietuvos fotografai*, celebrada en 1969 en Moscú.

512 MOROZOV, Sergei, Творческая фомозрафия. Moscow: Планета, 1985, pp. 289-290. Citado en NARUŠITĖ, A., *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijo leidykla, 2008, p. 22, y a su vez, citado en MICHELKEVIČIUS, Vytautas, *The Lithuanian SSR Society of Art Photography (1969-1989): An Image Production Network*. [Vilnius]: Vilnius Academy of Arts Press = Vilniaus dailės akademijo leidykla, 2011, p. 209.

513 La argumentación de la existencia de una escuela lituana basada en el simple hecho de una producción fotográfica en series no es suficiente como definición, ya que la producción en series fue una práctica extendida desde la década de 1950, siendo también característica, por ejemplo, de los jóvenes fotógrafos españoles coetáneos, como se ha comentado al respecto de Gabriel Cualladó. Por otro lado, el crítico ruso Lev Anninski fue uno de los que más ayudaron a definir la fotografía lituana y defendió la idea de una escuela nacional; en 1984 escribió una monografía en ruso, que no fue publicada en lituano hasta 2009, y que, hasta el momento, no ha sido traducida a ningún otro idioma.

514 Ya se ha comentado la controversia respecto al término *fotografía artística*, que es empleado ampliamente por la bibliografía lituana. Esto no comporta una minusvaloración estética, ni de ningún otro tipo, respecto a otros géneros fotográficos. En cualquier caso, se advierte una permanencia del término en la historiografía lituana, mientras que en el caso de España ha caído en desuso.

515 VARTANOVAS, Anri, "Lietuvos fotografijos mokyklai – 30 metų". *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, 1997. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, pp. 10-13. En MICHELKEVIČIUS, Vytautas, 2011, *op. cit.*, p. 211-212. Michelkevičius menciona al autor como Vartanov a lo largo del texto en varias

Algimantas Kunčius, uno de los fotógrafos de la Escuela, señala que lo que comparten los autores lituanos es una forma de mirar el mundo y unos valores comunes, cercanos al humanismo; también indica la importancia de la técnica fotográfica en el proceso de positivado en el laboratorio. El procesado se traduce en la imagen final en unos valores y calidades en las luces, los contrastes, la gama tonal y el grano, que también forman parte de la expresión de la fotografía, lo cual enlaza directamente con el concepto de *fotografía artística*.

Otros rasgos con los que se ha identificado a la Escuela lituana son el uso de primeros planos, una mirada un tanto meditabunda, un contraste dramático de las luces y la captación de fragmentos insignificantes o poco relevantes.

En el análisis de la fotografía lituana no puede dejar de contemplarse el contexto político y social en que se desarrolló, dentro de la URSS, y el trasfondo estético del realismo soviético, con unas fuertes connotaciones ideológicas. De hecho, la fotografía lituana se distingue por la ausencia de la dimensión propagandística que caracterizaba a buena parte de la fotografía soviética. Frente al control de la censura y las posibles referencias a un ideario político, la corriente lituana encontró una vía de expresión a través de la captación del comportamiento humano, el retrato psicológico y una fuerte vinculación con la naturaleza. Estos autores adoptaron la determinación de documentar con sus imágenes la esencia del país, captando los espacios fundamentales en los que discurría la vida de sus habitantes, lugares y personas comunes que eran expresados desde una visión optimista que buscaba exaltar su belleza y su identidad. Al respecto, el crítico Skirmantas Valiulis describe el discurso de los fotógrafos lituanos como: *the love of one's native land and its hard-working people, modernity of thought, and firm humanistic stance*⁵¹⁶.

La fotografía lituana omite los episodios de penurias, no por el afán de encubrirlos sino desde el convencimiento de no dejarse arrastrar por los infortunios a los que se habían visto sometidos y la puesta en valor de su conciencia colectiva, casi como una forma de resistencia. En este sentido, Aleksandras Macijauskas decía: *Optimism means a*

ocasiones, mientras que en la bibliografía aparece como Vartanovas.

516 "El amor del paisaje nativo propio y sus gentes trabajadoras, la modernidad de pensamiento y una actitud humanística firme". VALIULIS, Skirmantas, *Lietuvos fotografija*, 1971 [almanaque]. Citado en MICHELKEVIČIUS, Vytautas, 2011, *op. cit.*, p. 215.

*way of life, not just jolly people*⁵¹⁷. Este optimismo no contradice, pues, la existencia de fotografías que destilan una cierta aflicción, como revela el título de la serie de Algirdas Pilvelis, *Escaping from loneliness* (Escapando de la soledad), n.º inv. 82/2461-63 al 82/2461-66 [Fig. 62]; sin embargo, sus imágenes no transmiten tristeza, sino un sentimiento de ternura y de consuelo que reconforta al espectador. De un modo parecido, pero en relación a las circunstancias históricas, Sutkus, en su serie *Veterans*, n.º inv. 82/2461-83 al 82/2461-88, hace un retrato de los veteranos de la II Guerra Mundial, acercándose a los protagonistas sin la consabida retórica de los vencedores y los vencidos, ni exaltaciones, sino desde una proximidad humana hacia el individuo. En este sentido, los fotógrafos lituanos desafían, en cierto modo, al triunfalismo del realismo soviético, con una visión cercana, confidente y humanista, que utilizan como mecanismo de autodefinición y autodeterminación. Esta forma de subversión quedaba fuera del control gubernamental, además de por su sutileza, por no verse implicado el mensaje iconográfico; tratándose más de una determinada forma de emplear el lenguaje visual.

El simple hecho de que la fotografía lituana se haya desarrollado temáticamente en la esfera de lo cotidiano comporta una ausencia de atención hacia los elementos cercanos al poder, siendo significativo también aquello que se deja de mostrar, lo que queda oculto, contradiciendo a las retóricas estéticas características de los regímenes autoritarios. Esta cuestión es más significativa, si cabe, si se tiene en cuenta que la agrupación de fotógrafos dependía de instancias del Estado. Un grupo de fotografías que remiten de forma directa a esta idea de cotidianidad, son las de Milda Drazdauskaitė, quizás con un sentido más intimista, ya que la autora nos introduce en su vida personal y la de aquellos que le rodean, n.º inv. 82/2461-34 al 82/2461-36 [Fig. 52]⁵¹⁸. También Vitolis Vilpišauskas en su serie *Kaime* (Campo), n.º inv. 82/2461-91 al 82/2461-93 [Fig. 53], transmite esa cercanía e intimidad casi rutinaria, en retratos realizados a mujeres en el interior de sus hogares.

517 “El optimismo significa una forma de vida, no sólo gente guapa”. Aleksandras Macijauskas, citado en OLLMAN, Leah, “Vitality in Lithuanian Photography”, *Vitality and Change in Lithuanian Photography*. [S.l.]: Gahlberg Gallery, College of DuPage, [1995], p. 10; tomado a su vez de MACIJASKAS, Aleksandras, *My Lithuania*. New York: Thames and Hudson, 1991, p. 140. [25/06/16]. Disponible en: <http://gallery.clcillinois.edu/pdf/vitalitychangelithuanian.pdf>.

518 Entre otras exposiciones individuales de la autora, cabe destacar la celebrada en agosto de 2014, en la Vilnius photography gallery, de la agrupación, bajo el título *Jaunavedžiai ir visi kiti*, homónima a la obra del Museo, n.º inv. 82/2461-35.



Fig. 52. Milda Drazdauskaitė, *Autoportretas su bobule*, c. 1980, n.º inv. 82/2461-36



Fig. 53. Vitolis Vilpišauskas, *Kaime*, c. 1980, n.º inv. 82/2461-92

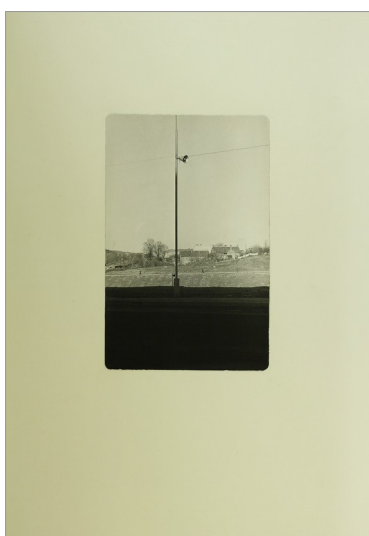


Fig. 54. Remigius Pačėsa, *Landscape with a Loudspeaker*, 1981, n.º inv. 82/2461-62



Fig. 55. Valerij Koreškov, *Builders of the Sajano-shushenskoj Hydroelectric Power Station*, 1978, n.º inv. 82/2461-51

Como excepción a esa omisión encontramos la obra de Remigius Pačėsa, *Landscape with a Loudspeaker*, n.º inv. 82/2461-62 [Fig. 54], que sutilmente nos remite a esa idea de control estatal, representada por el altavoz, aunque no se percibe una crítica directa; en ningún momento se evidencia una intencionalidad ideológica. La imagen es bella desde un punto de vista formal y compositivo, y el altavoz, aunque su mástil divide la imagen en dos, no se representa como una presencia amenazante, sino como un elemento más del paisaje. Parece como si Pačėsa hubiera ido un paso más allá en ese mecanismo de omisión: ha fotografiado un objeto que, en sí mismo, es una herramienta del poder, pero le ha negado su significado como símbolo de control.

En contraposición, la serie de Valerij Koreškov, autor bielorruso, pero afincado en Lituania. *Builders of the Sajano-shushenskoj Hydroelectric Power Station* (Obreros de la central hidroeléctrica Shúshenskaya de Sajano), n.º inv. 82/2461-46 al 82/2461-51 [Fig. 55], es el único ejemplo de fotografía relacionada con el discurso de poder soviético, dentro del conjunto *Arteder'82*. Dicha serie se inserta dentro de la tradición fotográfica soviética de registro de la construcción de grandes instalaciones, centrando la atención en los trabajadores, como forma de exaltación de la unión y la fuerza del proletariado. Se advierten reminiscencias soviéticas también en el lenguaje fotográfico, con composiciones geométricas, tendiendo a las diagonales, empleo de perspectivas forzadas y enfoques que se acercan a la expresión de los trabajadores.

Entre los autores más representativos de la Escuela lituana de fotografía, encontramos a Aleksandras Macijauskas, ya mencionado por ser cofundador de la agrupación y uno de sus miembros más activos. Macijauskas emplea una lente gran angular, con la que capta escenas cotidianas o banales, a las que proporciona una extrañeza visual que tiene algo de surrealizante, e incluso alegórico. La única obra que conserva el Museo del autor pertenece a una de sus serie más destacadas, *Vasara 8* (Verano), n.º inv. 82/2461-54 [Fig. 57]⁵¹⁹.



Fig. 56. Antanas Sutkus, *Tenderness*, 1963, n.º inv. 82/2461-79



Fig. 57. Aleksandras Macijauskas, *Vasara 8*, 1981, n.º inv. 82/2461-54

519 Las publicaciones dedicadas al autor son numerosas; una de las que compendian buena parte de su obra es: MACIJASKAS, Aleksandras, *My Lithuania*. London: Thames and Hudson, 1991.

Antanas Sutkus es quizás el fotógrafo más reconocido de la Escuela lituana. También fundador de la agrupación de fotógrafos, fue su primer director y, posteriormente, ha mantenido su labor dentro de la misma en diferentes cargos. Se inició en la fotografía con 15 años y estudió periodismo, aunque pronto dejó de lado esta vertiente fotográfica. El grupo de obras de Sutkus en el Museo es uno de los más numerosos. Además de la citada serie sobre veteranos, se cuentan ocho retratos, tomados en plano medio corto, que son ejemplos excepcionales del tipo de retrato personal y cercano de la población anónima, característicos de la fotografía lituana. Sutkus es uno de los máximos exponentes de este tipo de retrato, recogidos la mayoría en su serie *Lietuvos žmonės* (Gente lituana), a la que pertenecen la mayoría de obras del Museo, como *Pionierus* (Pionero), n.º inv. 82/461-80, que es una de sus fotografías más difundidas. Esta serie fue iniciada en 1959, y sigue abierta, como un trabajo continuado en el tiempo, en el que documenta los cambios de la vida y de la gente lituana⁵²⁰. Los retratos de Sutkus se encuadran dentro de visión existencial del ser humano.

El paisaje, como uno de los temas ampliamente abordado por los autores de la *Escuela lituana*, tiene una importante presencia en el fondo *Arteder'82*. Las obras del Museo son una buena muestra de la variedad de perspectivas y puntos de vista desde los que se trató el tema. Las vistas de la región de Nida, de Vytautas Balčytis, n.º inv. 82/2461-3 al 82/2461-6 [Fig. 54], nos ofrecen una imagen contemplativa donde las formas adquieren una dimensión subjetiva, envueltas en una ambientación casi onírica⁵²¹. También pueden tener algo de onírico las dunas de Kazimieras Mizgiris, n.º inv. 82/2461-58 al 82/2461-60, quien registra las ondulaciones y las formas que crea el viento sobre el paisaje arenoso, resaltadas por las luces y sombras proyectadas por el sol, durante el crepúsculo o el ocaso⁵²². Stanislovas Žvirgždas, es uno de los más destacados representantes de la fotografía de paisaje lituano, del que se conservan tres obras en el

520 En varias fuentes se considera el año 1976 como de inicio de la serie *Gente lituana*, sin embargo, la toma de *Pionierus* es de 1964, por lo que se dan por buenas las fuentes que indican el año 1959 como de inicio de la misma. Una de las publicaciones recientes que compila este trabajo es: SUTKUS, Antanas, *Lietuvos žmonės = People of Lithuania*. [Kaunas]: Kaunas photography gallery; Antanas Sutkus' Archive of Photographs, 2015. En 2009 se le dedicó una retrospectiva en Vilnius. El autor cuenta con una larga nómina de galardones, entre ellos el Premio Nacional de la Cultura y las Artes de Lituania, en 2003, y el título de Excelencia de la FIAP.

521 Una de las publicaciones más destacadas de Balčytis es: BALČYTIS, Vytautas, y DAUNYS, Vaidotas, *Vilnius: vardas ir žodis*. Vilnius: Regnum, 1993.

522 Del 9 de noviembre al 20 de diciembre tuvo lugar la exposición *Smėlis ir vėjas* (La arena y el viento), en la UAB Gintaro galerija, que dirige el propio Mizgiris, y de la que se publicó el catálogo: MIZGIRIS, Kazimieras, *Smėlis ir vėjas*. [S.I.]: UAB Gintaro galerija, 2000.

Museo⁵²³. Se trata de tres vistas realizadas con un objetivo gran angular, pero que ofrecen tres perspectivas distintas: *Į saulę*, n.º inv. 82/2461-94, es un contrapicado tomado entre árboles, que salen de los laterales de la imagen, proyectándose hacia el centro de la composición, a medida que se elevan hacia el cielo, creando un punto de fuga central con sus copas. *Neries Vingiai*, n.º inv. 82/2461-95 [Fig. 59], muestra una vista general del meandro del río Neris que queda deformada por el efecto de la lente, que distorsiona la perspectiva curvándola, y *Kelias*, n.º inv. 82/2461-96, es un primer plano de la huella de una rueda que se proyecta en profundidad, ocupando el terreno prácticamente toda la imagen.

En el caso de las dos fotografías de Julius Vaitiekaitis, se pueden interpretar bajo el rasgo atribuido a la fotografía lituana de *la captación de fragmentos insignificantes o poco relevantes*, del paisaje en este caso. Las imágenes muestran una ventana, n.º inv. 82/2461-89, y una vista con un camino interrumpido por una cerca que termina a los pocos metros, n.º inv. 82/2461-90, como elementos descontextualizados y lugares difícilmente reconocibles. También participan de esta idea de fragmento, aunque de un modo distinto, dos de las fotografías de Rimantas Dichavičius, que forman parte de la serie *Formų pasaulyje* (En el mundo de las formas), n.º inv. 82/2461-31 y 82/2461-32, en las que se capta primerísimos planos de elementos vegetales, que ocupan toda la imagen.



Fig. 58. Vytautas Balčytis, *Nida 6*, 1981, n.º inv. 82/2461-6



Fig. 59. Stanislovas Žvirgždas, *Neries Vingiai*, 1980, n.º inv. 82/2461-95

523 Stanislovas Žvirgždas tiene una extensa producción fotográfica. Ha expuesto en numerosas ocasiones y tiene una amplia obra bibliográfica, parte de ella también como historiador y crítico de la fotografía, ámbito en el que ha desarrollado una importante carrera. La lista de galardones con los que cuenta también es muy considerable, entre ellos el título de Excelencia de la FIAP y el Premio Nacional de la Cultura y las Artes de Lituania, en 2004. Žvirgždas fue presidente de la agrupación fotográfica, de 1996 hasta 2013.

Otro tema que encontramos en el fondo *Arteder'82*, es el desnudo, siendo un género que siempre ha estado presente en la fotografía *artística*⁵²⁴. Aunque pudiera existir una censura por parte del régimen soviético, no fue tan dura como en el caso español, y el desnudo no desapareció de la producción fotográfica lituana, pese a las críticas realizadas, más desde un punto de vista de la moral, al menos en los años cercanos a 1982⁵²⁵. Cabe destacar la obra de Violeta Bubelytė, de una generación más joven que los autores tratados hasta ahora y que actualmente es una de las fotografías lituanas más reconocidas. Inició en 1981 una serie de autorretratos desnudos, que ha seguido durante tres décadas, dentro de una tendencia cercana al postestructuralismo, en cuanto a los discursos de poder, las cuestiones de género y la producción de la subjetividad⁵²⁶. En el Museo de Bilbao se conserva la obra *Veidrodis VIII*, n.º inv. 82/2461-7 [Fig. 65.], en la que juega con el reflejo fragmentado de su cuerpo sobre un espejo⁵²⁷.

Alejadas de la tendencia mayoritaria, en el seno de la agrupación fotográfica, también se dan otras vertientes fotográficas cercanas al experimentalismo, el abstraccionismo y el surrealismo, siendo un buen ejemplo de este último Vitalijus Butyrinas⁵²⁸. La producción de Butyrinas está constituida por fotomontajes, en los que el autor combina distintas imágenes, creando mundos irreales y oníricos, con fuertes contrastes en las luces, que apenas dejan lugar a los tonos medios, lo cual potencia la extrañeza visual de las escenas. En el Museo de Bilbao se conserva un conjunto representativo del autor, tanto por el número, 13 en total, como por ser obras relevantes dentro de su producción. Entre ellas, encontramos fotografías sobre un único soporte en papel, n.º inv. 82/2461-12 al 82/2461-15, y otras en las que el soporte primario, en papel,

524 Por contra, la temática de desnudo ha estado ausente dentro de la tradición fotográfica española, tanto anterior como coetánea al fondo *Arteder'82*, siendo una excepción la obra de Ribas i Prous, comentada en el capítulo correspondiente.

525 Del 28 de abril al 22 de mayo de 2016 se celebró una exposición que recopila desnudos de la época anterior a la independencia de Lituania: *The Theory of a Naked Body*, en Kaunas Photography Gallery.

526 El postestructuralismo puede enmarcarse dentro del postmodernismo, del que se habló en relación a Luís María Izquierdo-Mosso, y con el que los jóvenes lituanos mantienen claras similitudes, aunque no en el plano estético. No obstante, la crítica lituana se refieren a una influencia concreta del postestructuralismo, mientras que, comúnmente, cuando se habla de fotografía se hace referencia al postmodernismo, en términos generales. También es verdad, que los tres ejes citados respecto a Violeta Bubelytė, son las líneas discursivas principales del postestructuralismo.

527 Dentro del programa de PhotoEspaña 2013 se expuso una muestra individual de Bubelytė, *Autorretratos*, en el Museo del Romanticismo de Madrid, organizada por la Lietuvos Fotomenininkų Sajunga y la Embajada de Lituania, con fotografías de desnudos realizadas desde 1981 hasta 2003.

528 También es conocido como Vitaly o Witaly Butyrin.

está adherido a otro secundario de cartón. Entre estas últimas, algunas obras están compuestas por dos fotografías, n.º inv. 82/2461-17 al 82/2461-19, y otras por cuatro, n.º inv. 82/2461-16 [Fig. 63], que el autor ha combinado dándoles una nueva lectura. De hecho, la última mencionada, está compuesta por tres de las fotografías que tienen un único soporte⁵²⁹.

Si bien hasta ahora se ha hablado principalmente de la fotografía lituana cuya tradición surge a partir de la década de 1960, veinte años más tarde se empezaron a dar los primeros pasos hacia nuevos lenguajes fotográficos, que se insertan en un contexto más amplio del arte contemporáneo lituano y de la fotografía internacional. En este sentido, se dinamita el concepto de escuela lituana, y toma fuerza la influencia del postestructuralismo, por la que toda realidad es una construcción cultural. Derivada de esta idea, la fotografía deja de percibirse como una analogía visual de la realidad y es habilitada como medio para un análisis conceptual. En un sentido más amplio, también se introducen algunas de las prácticas del postmodernismo fotográfico, vigentes en el ámbito internacional. Si bien es principalmente a partir de mediados de la década de 1980 cuando estas nuevas vías se dejan sentir en la fotografía lituana, algunos rasgos ya se pueden distinguir en algunos de los fotógrafos más jóvenes de los que hemos citado, como Milda Drazdauskaitė, Violeta Bubelytė y Vitolis Vilpišauskas. Es sobre todo en la obra de las dos primeras autoras, donde se reconoce un elemento común a los jóvenes fotógrafos lituanos, que es el tema de la identidad personal⁵³⁰. Por otro lado, también Alfonsas Budvytis se adelantan en unos años a la adopción de estas nuevas tendencias, como se aprecia en las obras que conserva el Museo, n.º inv. 82/2461-8 al 82/2461-11, con un lenguaje y una conceptualización propios del postestructuralismo.

529 Es decir, *Sea Tales*, n.º inv. 82/2461-16 [Fig. 63], está formada por cuatro imágenes, siendo tres de ellas las mismas fotografías que *Peacock-2*, n.º inv. 82/2461-12, *Sea Lion-3*, n.º inv. 82/2461-13, y *Sea Devil-5*, n.º inv. 82/2461-15.

530 Tomas Pabedinskas pone en relación el tratamiento de la identidad personal con el tema de la identidad nacional, que era central en la generación anterior, sin bien podría entenderse como una evolución, adaptada a las nuevas corrientes de pensamiento, de un mismo tema. PABEDINSKAS, Tomas, "The Person in Lithuanian Photography: The Changing Attitudes at the Turn of the 21st Century: Summary", *Žmogus Lietuvos fotografijoje: Požiūrių kaita XX ir XXI a. sandūroje*. [Vinius]: Vilniaus dailes akademijos leidykla, 2010, pp. [214]-220.

Otros fotógrafos del fondo *Arteder'82*

Dentro del epígrafe *Otros fotógrafos*, se agrupan aquellos autores cuya obra pasó a formar parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao no como ganadoras del certamen *Arteder'82*, y que tampoco tienen vinculación con la Agrupación Lituana de Arte Fotográfico. Cada autor tiene una procedencia distinta y, por tanto, este grupo no tiene una unidad, ni comparten unas características comunes. Hay que señalar, sin embargo, que las únicas cinco fotografías del fondo *Arteder'82* que sí participaron en la feria, a parte de las tres obras ganadoras, se encuentran en este grupo. Los autores y obras de este apartado son:

- Ivan Cherevatenko, de Ucrania, con dos obras: *[Sin título]*, n.º inv. 82/2461-25, y *[Sin título]*, n.º inv. 82/2461-26 [Fig. 60] (esta última participó en la feria *Arteder'82*)
- Miroslav Klivar, de la antigua Checoslovaquia, con una obra: *The Grave of Franz Kafka*, de, n.º inv. 82/2461-45 (participó en la feria *Arteder'82*)
- Duck Jun Kwak, de Japón, con dos obras: *Carter and Kwak*, n.º inv. 82/2461-52 [Fig. 28], y *Reagan and Kwak*, n.º inv. 82/2461-53 (ambas participaron en la feria *Arteder'82*)
- Sery Aleksandr, probablemente de Rusia, con dos obras: *[Sin título]*, n.º inv. 82/2461-67, y *No title* (Sin título), n.º inv. 82/2461-68 (esta última participó en la feria *Arteder'82*)⁵³¹
- Inconnu Group Hungary, de Hungría, con una obra: *[Sin título]*, n.º inv. 82/2461-41. Esta obra no es una fotografía, sino un cartel en offset

De entre estos autores, únicamente Miroslav Klivar, Duck Jun Kwak y el colectivo Inconnu Group Hungary cuentan con una trayectoria continuada en el ámbito de la creación.

Miroslav Klivar, afincado en Praga, ha desarrollado una polifacética carrera creativa en distintos campos, como pintor, artista gráfico, artista audiovisual, poeta y crítico de arte, además de fotógrafo. Ha experimentado en múltiples disciplinas y formas de expresión, destacando su obra en el ámbito de video arte y las nuevas tecnologías, así como la

531 Podría tratarse del director de cine y guionista ruso Aleksandr Sery (1927-1987), aunque no se ha encontrado ninguna referencia que indique que así pueda ser, más allá de la coincidencia del nombre. Por otro lado, las inscripciones en las traseras de las obras del Museo de Bellas Artes de Bilbao, así como el catálogo de *Arteder'82*, parecen indicar que Sery sería el nombre de pila, y no el apellido. *Arteder'82: Muestra Internacional de Obra Gráfica: sección III fotografía*. Bilbao: Feria Internacional de Muestras de Bilbao, 1982, p. 855.

performance y el *body art*. Como escritor y director, ha creado varias películas, entre ellas *Prague dreams*, de 1994, en la que experimenta sobre la imagen de la tumba de Franz Kafka en el cementerio judío Žižkov, de Praga; es decir, el mismo motivo que muestra la obra del Museo de Bellas Artes de Bilbao: *The Grave of Franz Kafka*, n. inv. 82/2461-45; a lo que hay que añadir que Klivar es miembro del Círculo Europeo de Franz Kafka. No es de extrañar, por tanto, que sea un tema sobre el que haya trabajado repetidamente en distintas disciplinas.

Por su parte, Kwak Duck Jun es también un artista multidisciplinar con una trayectoria consolidada a nivel internacional y uno de los impulsores de la creación del Kyoto Art Center. Las dos fotografías que conserva el Museo forman parte de la serie *President and Kwak*, que inicia en 1974, en la que emplea la portada de la revista *Time*, en su especial sobre elecciones, protagonizada por el presidente electo, sobre la que se autorretrata con un espejo. La imagen final muestra la mitad superior del rostro del presidente, a la que se superpone el reflejo de Kwak, que conforma la parte inferior del retrato compuesto de ambos. El autor utiliza unas gafas de sol en sus autorretratos, por lo que el presidente, en la imagen final, parece estar asomándose por encima de las lentes, como se aprecia en *Carter and Kwak*, n.º inv. 82/2461-52 [Fig. 28], y *Reagan and Kwak*, n.º inv. 82/2461-53.



Fig. 60. Ivan Cherevatenko, [*Sin título*], c. 1980, n.º inv. 82/2461-26



Fig. 61, Duck Jun Kwak, *Carter and Kwak*, 1980, n.º inv. 82/2461-52

Por su lado, el Inconnu Independent Art Group, anteriormente llamado Group Known Hungary, es un grupo de arte interdisciplinar y subversivo, cuya actividad se basa, en gran medida, en la performance y acciones de diferente tipo. Fue creado hacia 1978 en Cegléd, Hungría; en un primer momento, sus creaciones eran un ataque al régimen soviético, y durante la etapa post-soviética, redirigieron su crítica hacia el consumismo y las nuevas políticas. Durante los años ochenta, tuvieron una intensa actividad realizando exposiciones y performances ilegales, como forma de oposición política, que tuvieron una gran repercusión a nivel social. El cartel que conserva el Museo, muestra lo que serían seis postales, con un retrato del mismo personaje, cuyo rostro está, en ocasiones atravesado por un hilo y en otras por unas gafas opacas. Podrían tratarse de las imágenes resultantes del registro fotográfico de alguna acción o performance. En cualquier caso, el personaje parece estar impedido para ver, hablar o expresarse debido a estos elementos. En el momento de la creación de la obra, el grupo estaba formado por: Péter Brokos, Mihály Gsácsai, Tamás Mólnar, Banca Mészáros, Miklós Kovács e Ibolya Morva.

A modo de recapitulación

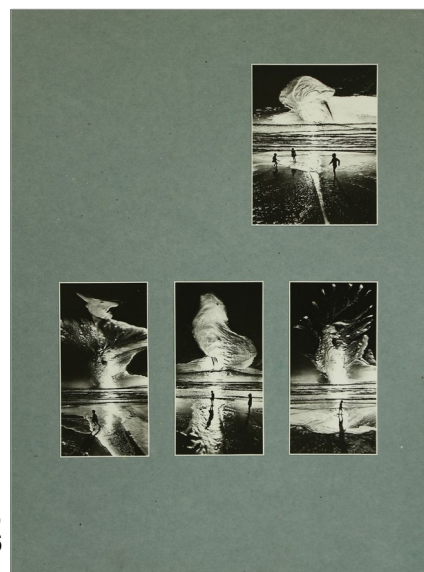
Como se ha ido viendo a lo largo de este capítulo, la heterogeneidad del fondo *Arteder'82* viene dada por factores diversos. Frente a estos, el modo en que las obras ingresaron en el Museo pasa a ser una cuestión secundaria en la valoración que se puede hacer actualmente. Las fotografías enviadas por la Sociedad de Arte Fotográfico de Lituania son las que resultan más interesantes, ya que permiten trazar un recorrido y una visión general por una de las etapas más fructíferas de la fotografía lituana, que además se revela como un episodio de especial interés dentro de la historia general de la fotografía, a pesar de la poca difusión que ha tenido en la historiografía internacional. Por tanto, eludiendo las tendencias historiográficas hegemónicas, se debe entender este conjunto de fotografía lituana como un complemento al resto de la Colección de Fotografía, que aporta una parcela de la fotografía internacional, poco representada dentro de la Colección. Por otro lado, la diversidad del resto de fotografías comporta la dificultad de articularlas conjuntamente y de crear un discurso más amplio que enriquezca las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Así, aunque se pueda contar con piezas de autores de primer orden, como Roland Fischer, el hecho de que se trate de elementos aislados dentro de la Colección hace que tengan un interés menor. En este

sentido, sería interesante hacer un análisis de otros posibles discursos, de manera que estas obras sueltas pudieran articularse con las colecciones global de arte contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, eliminando la idea de compartimento estanco con la que se trata a la fotografía en este estudio.

Por último, mencionar la obra de Ribas i Prous, *Els peixos*, n.º inv. 82/2457 [Fig. 25]. Su relevancia no estriba tanto en haber sido la ganadora del certamen, como en ser una pieza que complementa al resto de las obras del fondo del autor. Aporta una variedad temática al conjunto, tratándose de un bodegón, un género poco habitual en la fotografía; perfectamente resuelto, con una perspectiva en picado y una calidad técnica notable.



Izda. Fig. 62. Algirdas Pilvelis, *[Sin título]* de la serie *Escaping from Loneliness*, 1977-1982, n.º inv. 82/2461-65



Dcha. Fig. 63. Vitalijus Butyrinas, *Sea Tales*, 1976, n.º inv. 82/2461-16



Izda. Fig. 64. Vaclovas Straukas, *Paskutinis skambutis*, 114, 1975-1982, n.º inv. 82/2461-73



Dcha. Fig. 65. Violeta Bubelytė, *Veidrodis VIII*, c.1980, n.º inv. 82/2461-7

CINCO AÑOS DE PRENSA GRÁFICA

El fondo fotográfico *Cinco años de prensa gráfica* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

El fondo fotográfico *Cinco años de prensa gráfica* (n.º inv. 82/2462-1 al 82/2462-123) está formado por 123 fotografías al gelatinobromuro sobre papel. En el momento de abordar este conjunto, las fotografías no estaban catalogadas de forma individual y todas compartían un mismo número de inventario. Las fotografías formaron parte de la exposición *Cinco años de prensa gráfica. País Vasco 1975-1980*, que le da nombre al conjunto y que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 8 al 31 de junio de 1981, siendo la segunda exposición de fotografía organizada en el Museo⁵³².

El fondo fotográfico está compuesto por obras de siete autores, más otras anónimas, siendo dispar el número de piezas de cada autor. La mayoría de las fotografías están vinculadas a un medio de comunicación impreso, mediante un sello en su trasera. Una de las excepciones son cinco fotografías de Cecilio *hijo*, que a pesar de no indicarse se vinculan a *La Gaceta del Norte*⁵³³; la otra excepción son las 74 obras de Arturo Delgado. En el catálogo de la muestra, Delgado aparece como representante de la revista *Argia*, aunque las fotografías parece que fueron enviadas directamente por su autor y el fotorreportero solía trabajar de forma independiente, por lo que no se puede saber si todas las obras fueron realizadas específicamente para dicho medio⁵³⁴. La cantidad de obras enviadas por Delgado y la repetición de algunas imágenes, con distintos encuadres y tamaños, nos lleva a pensar que, en este caso, no todas las piezas fueron exhibidas⁵³⁵.

532 La exposición fue comisariada por la pintora Mari Puri Herrero, quien pertenecía a la Comisión Delegada Permanente del Museo. No se conserva documentación alguna sobre la exposición *Cinco años de prensa gráfica* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, más allá de las obras. Sí existen dos imágenes de la sala de exposiciones en el momento de la muestra, que pertenecen al Archivo Municipal de Bilbao – Bilboko Udal Artxiboa, fondo Periódico Gaceta del Norte.

533 Cecilio *hijo*, o Manu Cecilio, como también se le conocía, trabajó como parte de la plantilla de la *Gaceta del Norte* desde 1953 hasta su cierre en 1987, por lo que sus fotografías se pueden vincular, sin duda, a dicho medio.

534 En primer lugar, se debe advertir que el catálogo de la exposición únicamente reproduce una mínima parte de las obras que se expusieron. En el mismo, todas las imágenes que aparecen de *Argia* son obra de Arturo Delgado. *Cinco años de prensa gráfica: País Vasco 1975-80*. [Bilbao]: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1981, [s.p.].

535 60 de las fotografías de Arturo Delgado, de un tamaño aproximado de 18 x 24 cm, venían en una carpeta con los datos personales del autor. Cabe pensar que éstas fueron enviadas al Museo para que

Por otro lado, mientras que la mayoría de fotografías expuestas fueron enviadas por los propios fotógrafos, en el caso de las 28 fotografías del periódico *Hierro. Diario de la tarde*, que conserva el Museo, fue la propia rotativa quien las envió⁵³⁶. Precisamente, pertenecen a este grupo las 16 obras anónimas.

A continuación se detalla el número de fotografías de cada autor y el medio impreso al que se vinculan:

- ANÓNIMO: 16 fotografías (n.º inv. 82/2462-1 al 82/2462-16), todas ellas pertenecientes al periódico *Hierro. Diario de la tarde*
- Germán Elorza: 4 fotografías (n.º inv. 82/2462-17 al 82/2462-20), todas ellas pertenecientes al periódico *Hierro. Diario de la tarde*
- Jaime: 4 fotografías (n.º inv. 82/2462-21 al 82/2462-24), todas ellas pertenecientes al periódico *Hierro. Diario de la tarde*
- Arturo Delgado: 78 fotografías (n.º inv. 82/2462-25 al 82/2462-102), al menos 4 de ellas pertenecientes a *Argia* (n.º inv. 82/2462-50 [Fig. 76], 82/2462-53 [Fig. 75], 82/2462-59 y 82/2462-61)⁵³⁷
- Alfredo Aldai: 1 fotografía (n.º inv. 82/2462-103 [Fig. 72]), perteneciente a *Egin*⁵³⁸
- Cristóbal Fernández: 1 fotografía (n.º inv. 82/2462-104 [Fig. 70]), perteneciente a *La Gaceta del Norte*
- Cecilio (Hijo): 7 fotografías (n.º inv. 82/2462-105 al 82/2462-111), al menos 2 de ellas pertenecientes a *La Gaceta del Norte* (n.º inv. 82/2462-105 y 82/2462-106)⁵³⁹
- Francisco Gras: 12 fotografías, 4 pertenecientes al periódico *Hierro. Diario de la tarde* (n.º inv. 82/2462-112 al 82/2462-115), y 8 pertenecientes a *La Gaceta del Norte* (n.º inv. 82/2462-116 al 82/2462-115)

la organización de la muestra seleccionara las que considerara convenientes.

536 Estas fotografías se conservaban acompañadas de un sobre y una nota en la que se indicaba “van 31 fotografías”, por lo que faltarían tres. La comisaria de la muestra, Mari Puri Herrero, es quien ha confirmado que, en el resto de casos, fueron los propios fotógrafos quienes le enviaron las fotografías.

537 Estas 4 obras han sido identificadas como de *Argia*, por aparecer en el catálogo de la muestra. En la trasera de las fotografías únicamente aparece manuscrito a lápiz *Arturo*.

538 En la trasera aparece manuscrito *Alfredo Alday*, grafía empleada para escribir su apellido durante la etapa de 1975-1980, aunque posteriormente el propio autor la cambió a *Aldai*, por lo que aquí se empleará esta segunda opción.

539 Estas 2 obras han sido identificadas como de *La Gaceta del Norte* según el catálogo de la muestra.

Atendiendo a los periódicos a los que se corresponden las fotografías, se cuentan:

- 28 obras del periódico *Hierro. Diario de la tarde*
- 11 obras de *La Gaceta del Norte*
- 4 obras de *Argia*
- 1 obra de *Egin*
- 80 obras sin una vinculación directa con un medio de comunicación

El orden que se ha establecido a la hora de realizar la catalogación responde: en primer término, a la autoría; en segundo lugar, al tamaño de las piezas, y, por último, al orden en el que fueron encontradas originariamente⁵⁴⁰.

La muestra *Cinco años de prensa gráfica* y el fotoperiodismo vasco

La exposición *Cinco años de prensa gráfica: País Vasco 1975-80*, ofrecía una visión del panorama del fotoperiodismo en Euskadi durante uno de los quinquenios más decisivos en la renovación del panorama de la prensa escrita, en general, y el fotorreporterismo, en particular, tanto en el País Vasco como en el Estado Español⁵⁴¹.

En la muestra participaron un total de 21 fotorreporteros. Además de los representados en el fondo que conserva el Museo, los demás medios y profesionales que aparecieron en la exposición son: de *Deia*, Ángel Ruiz de Azúa, Begoña Gaztañaga, Javier Balledor y Jesús Mari; de *Egin*, Imanol y Roberto Zarrabeitia; de *El correo Español-El pueblo vasco*, Antxon Urrosolo, Claudio (hijo), Juan Ignacio Fernández Bañuelo, José Luis Nocito y Miguel Ángel; de *Cambio 16*, Josu Bilbao; de *El Diario Vasco*, Fernando Postigo, y de *ERE*, Jesús Uriarte⁵⁴². Así, la exposición pretendía ofrecer una panorámica amplia del fotoperiodismo que se estaba publicando en esos momentos, y en ella

540 Los formatos van desde un 8,6 x 12,7 cm, la más pequeña, hasta un 30 x 40 cm. La ordenación por tamaños responde a un criterio que atiende a la disposición de las piezas a la hora de ser almacenadas. La variedad de tamaños se corresponde con el concepto expositivo de la muestra *Cinco años de prensa gráfica*. Por otro lado, el orden en que fueron encontradas se corresponde, en buena medida, con el criterio de autoría.

541 El primer periódico vasco que publicó una fotografía en sus páginas fue *El Nervión*, el 2 de mayo de 1892, aniversario de la liberación del *Sitio de Bilbao* por las tropas liberales. La imagen publicada fue un retrato del general Castillo, comandante durante la Segunda Guerra Carlista. El fotograbado que permitía la impresión fotográfica fue elaborado en Madrid, con la colaboración del fotograbador Laporta. En BILBAO FULLAONDO, Josu, *Fotoperiodismo en Bizkaia (1900-1937)*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, p. 22.

prevaleció el carácter representativo por encima de un criterio único de calidad, que quizás hubiera dejado fuera algunas manifestaciones ancladas en una concepción conservadora de la fotografía de prensa⁵⁴³.

El diseño expositivo de la muestra partía de la colocación de unos paneles, que se continuaban unos junto a otros, sin dejar espacio de separación entre ellos. Cada cierto espacio, los lados de dos de los paneles sobresalían del plano en el que se ubicaban los demás, hacia el espacio del espectador, formando un triángulo. Las fotografías se agrupaban por grandes temas como deportes, política, manifestaciones, etcétera, y se distribuían dentro de cada panel de forma continua, dejando poco espacio entre ellas, y sin un criterio unificado en la ordenación. Además, el formato de cada una de las copias variaba, también dentro de un mismo panel; una heterogeneidad de tamaños que se da también en las fotografías del Museo.

El concepto expositivo se podía asimilar más a la edición de las páginas de un periódico que al de una sala de exposiciones convencional. Esta idea de edición periódica se perdía por la escasez de textos. Aunque sí existían algunas cartelas con información, eran genéricas y no daban información sobre cada uno de los acontecimientos, y mucho menos sobre cada fotografía. Esto contrasta con las características del medio impreso para las que fueron producidas las imágenes. Frente a la función de ilustración que muchas veces tenían las fotografías, casi como reclamo para que el lector atendiera a un determinado texto; en la exposición se daba a las imágenes la posibilidad de explicarse por sí solas, de forma independiente. Esta propuesta de dar un valor a las fotografías más allá de la ilustración, empezaba a plantearse en algunos medios periodísticos durante este quinquenio, aunque de forma incipiente y apenas había sido adoptada en las redacciones españolas. Es decir, esas imágenes pudieron despojarse, dentro del marco del Museo, de la subordinación al texto a la que se sometían generalmente en las ediciones de los rotativos, adoptando nuevos significados más allá de la mera función de *acompañante* de la escritura, como se daba en la mayoría de casos.

542 Se desconoce si los fotógrafos aquí mencionados formaban parte de la plantilla fija del medio escrito al que se relaciona en la exposición o si eran colaboradores.

543 El fotoperiodista Ramón Esparza, del *Deia*, decidió no participar en la exposición por no estar de acuerdo con estos criterios.

Los autores

Debido a la naturaleza del fondo fotográfico *Cinco años de prensa gráfica* y a las características de la exposición que lo origina, el enfoque de este texto se centra en las cuestiones del periodismo gráfico, en un sentido general, y en menor medida, en los medios de comunicación para los que fueron tomadas las fotografías. La trayectoria de los autores no será objeto de estudio, como lo ha sido en otros capítulos, lo cual se justifica, en parte, porque la producción y el empleo de las fotografías venían definidos, generalmente, por las pautas marcadas por los redactores y editores de cada medio⁵⁴⁴. Sin embargo, la total falta de información publicada, hasta el momento, sobre los fotorreporteros vascos, obliga a hacer una escueta recopilación de datos básicos de los autores que están presentes en el fondo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Bilbao⁵⁴⁵. Se evidencia, así, la distancia que se da en la consideración historiográfica del fotorreporterismo respecto a otros ámbitos de la fotografía.

Ninguna de las fuentes consultadas han proporcionado más datos de los aquí expuestos, ni me han llevado a otras posibles fuentes de información que pudieran ser consultadas. A todo ello, hay que sumar la falta de colaboración de algunas fuentes orales que podrían haber sido claves para esta investigación. Asimismo, me he encontrado con la imposibilidad de consultar el fondo del *Periódico Gaceta del Norte*, en el Archivo Municipal de Bilbao – Bilboko Udal Artxiboa, y el fondo fotográfico del diario *Hierro*, en el Archivo de la Diputación Foral de Bizkaia, por estar ambos en procesos de gestión.

Alfredo Aldai (Bilbao, 1955)⁵⁴⁶

Se forma en la especialidad de fotografía industrial. Comienza a realizar trabajos de prensa en 1978, en el diario *Egin*, y posteriormente trabaja en *La Gaceta del Norte*. Más tarde colabora en revistas especializadas en ciclismo; en 1997 pasa a formar parte del

⁵⁴⁴ Esta es una de las prácticas que empezarán a cambiarse dentro del nuevo periodismo. En muchos periódicos la figura del editor gráfico ni tan siquiera existía; por contra, la tendencia modernizadora contempla la presencia y la toma de decisiones de los fotógrafos dentro de las redacciones.

⁵⁴⁵ El poco valor que se le daba a la labor del fotorreportero comportaba, por ejemplo, la omisión del nombre del autor junto a las fotografías publicadas o en la información editorial del periódico. Algunos de los fotógrafos, además, eran conocidos por su nombre de pila, como sucede en el caso de Jaime. Aquí se ofrecen únicamente unos datos básicos que puedan servir a posteriores investigadores a hacer un estudio en profundidad sobre los autores.

⁵⁴⁶ Alfredo Aldai vive actualmente en Getxo, desgraciadamente no quiso atender a las peticiones de colaborar en esta investigación.

equipo de *El País*, y en 2000 trabaja en la Agencia Efe. Ha sido galardonado con diferentes premios, entre los que destacan el Primer Premio Generalitat de Catalunya de Deportes 1991; dos primeros premios Foto Press, en la sección de Deportes, en los años 1988 y 1989, y un segundo premio y una mención honorífica de Foto Press, en su edición de 1987, en las secciones de Política y de Sociedad, respectivamente. Entre las publicaciones en las que ha participado se encuentran *Bilbao un día* y *El trayecto*⁵⁴⁷.

Arturo Delgado (Madrid, 1923 - San Sebastián, 1995)

Fotoperiodista independiente afincado en San Sebastián. A principios de la década de 1950 empieza a colaborar con el periódico *La Voz de España*, escribiendo una columna titulada *Arturo el del puro*; en la misma época realiza viñetas satíricas y, poco después, empieza a hacer fotografías de forma autodidacta. A la muerte de su tío, quien tenía una peletería en la que Delgado había trabajado, abre una tienda de fotografía, pero el negocio no funciona y tiene que cerrarlo. En la década de 1960 se relaciona con los círculos de artistas vascos y retrata a algunos de sus integrantes, como Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. También hizo las fotografías de la inauguración de la exposición del Grupo Gaur en la Galería Barandiaran, en 1966⁵⁴⁸. Su afición por las distintas modalidades del deporte rural vasco, le llevó a documentar numerosos actos, especialmente de arrastre de piedra y regatas. También fue el fotógrafo oficial del boxeador Urtain. En el ámbito cinematográfico, colaboró aportando fotografía fija para algunas producciones de Manuel Summers; además de hacer él mismo algunas películas, con las que documentaba sucesos y conflictos sociales de la época⁵⁴⁹.

A partir de 1974, colabora activamente con la revista *Zeruko Argia*, que en 1980 pasa a llamarse *Argia*. En 1979 participa en el fanzine satírico *Euskadi sioux*, del que se

547 *Bilbao, un día* = *Bilbo, egun batez*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, Área de Cultura y Turismo = Bilboko Udala, Kultura eta Turismo Saila, D.L. 1989. MURILLO, Gonzalo (dir.), *El trayecto* = *Ibilbidea*. Bilbao: Gran Bilbao Comunicación, 1995.

548 Según Juan txo Egaña, las fotografías de Delgado son las únicas que se hicieron del evento; dicha inauguración, en 1966, se ha considerado como la *refundación* de la Escuela Vasca. Buena parte de la información aquí vertida es de: EGAÑA, Juan txo, "Arturo Delgado, artista y bohemio", *Juan txo Egaña blog*. [30/11/15]. Disponible en: <http://juantxoegana.blogspot.com.es/>. En la Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, se conservan, al menos, cuatro copias de Delgado que registran la inauguración en la Galería Barandiaran.

549 En la Filmoteca Vasca se conservan películas del autor en formato super 8.

publicaron siete números⁵⁵⁰. Poco más se conoce de este autor, que parece haber desarrollado una producción fotográfica subjetiva, creativa y con un fuerte componente político⁵⁵¹. Entre las publicaciones no periódicas ilustradas con fotografías suyas se encuentran *Guía del castillo de Santa Cruz de la Mota*, de 1963, y *Herri zahar honetan kaaaateakkkkk*⁵⁵².

Manu Cecilio, Cecilio hijo (Luis Manuel Fernández Pérez; Bilbao, 06/07/1937-04/08/2015)

Hijo del fotógrafo Cecilio Fernández Echeberria, quien trabajó en *La Gaceta del Norte* y de quien adopta el nombre con el que firma sus fotografías, *Cecilio hijo*. Inicia su carrera de fotoreportero en 1953, como auxiliar de redacción, también en *La Gaceta*, donde llegó a ser jefe de Deportes hasta su cierre, en 1987. Posteriormente, colabora en *El Correo*, y en 1987 crea, junto a sus hijos, la agencia de información gráfica Telepress, que distribuía material gráfico a varios medios del Grupo Vocento⁵⁵³. Fue delegado de Europa Press, en el Norte de España, y colaboró con Reuters, *La Vanguardia*, así como otros periódicos especializados en deporte, como *Marca*, *Lean*, *Dicen*, *Vida Deportiva*, *El Mundo Deportivo*. Fue jefe de prensa de la Federación Española de Pelota, y formó parte de la junta directiva de la Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa y Televisión⁵⁵⁴. Entre los galardones que ha recibido, se cuentan el de World Press Photo, en las convocatorias de 1963, 1966 y 1970, y el premio del Certamen Internacional de Fotografía Deportiva de Santander.

550 Únicamente se indica el autor de las fotografías publicadas en el n.º1, en el artículo “Secuestro y hermosura del papa polaco”. En el n.º 2 y el n.º 3 también se han identificado fotografías de Delgado.

551 Destacan entre sus reportajes el realizado sobre la *Marcha de la Libertad*, en 1977, la *Semana pro amnistía*, en 1978, o las sucesivas *korrika*.

552 MEXIA CARRILLO, Fernando y DELGADO, Arturo, *Guía del castillo de Santa Cruz de la Mota*. San Sebastián: Gráficas Izarra, 1963; DELGADO, Arturo, *Herri zahar honetan kaaaateakkkkk*. [Donostia-San Sebastián]: Zeruko Argia, [s.f.]. En el Museo San Telmo Museoa de San Sebastián, se conservan copias de la serie del castillo de Mota. Ya de forma póstuma, se ha publicado obra suya en: ZUMETA, José Luis; RAMOS URANGA, Gabriel y DELGADO, Arturo, *Mikel Laboa*. [Donostia- San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, 2009], y *Donostian ibiltari = Paseantes de Donostia = Walking down Donostia*. Donostia-San Sebastián: San Telmo Museoa – Donostia Kultura, D.L. 2012.

553 Como *El Diario Vasco*, en el ámbito que nos ocupa. También escribió durante algunos años las crónicas de los partidos del Athletic de Bilbao para *ABC*, además de colaborar con imágenes.

554 Además de fotografiar el juego de pelota, incluidos tres campeonatos mundiales, también fue un gran aficionado e impulsor del deporte. Fue miembro de honor de la Federación Vizcaína de Pelota, quien le condecoró con la insignia de oro.

Como fruto del trabajo dedicado al archivo fotográfico familiar, iniciado por su padre Cecilio en 1924, y del que se ocupó durante su jubilación, se publicaron varios volúmenes en los que se compendia material gráfico, principalmente deportivo, sobre pelota mano, ciclismo y el club de fútbol Athletic de Bilbao⁵⁵⁵. Además, las vistas urbanas de Cecilio *hijo* sirvieron como punto de partida para el proyecto de *refotografía*, junto a Begoña Zubero y Vicente Paredes, titulado *Bilbao cómo has cambiado*⁵⁵⁶.

Germán Elorza Arrieta (Vitoria, 1911-¿Bilbao?, 1984)

En 1923 se traslada a Bilbao, a la casa de su tío, director de la cárcel de Larrinaga, donde un oficial le inició en la fotografía. Trabajó junto a Manuel Torcida en la Casa Lux y posteriormente, con el fotógrafo Delfín Gómez. Hacia finales de 1925 le publican su primera fotografía⁵⁵⁷. Sus primeras colaboraciones fueron con *Prensa Española* y *Prensa Gráfica*, dos agencias de fotografía establecidas en Madrid, que posteriormente redistribuían sus imágenes a distintos ámbitos geográficos. A partir de 1932 comienza a trabajar para la plantilla de *La Tarde* de Bilbao, y posteriormente en el matutino *Euzkadi*. En 1937, forma parte de la redacción fundadora del diario *Hierro*, donde se jubiló en 1974. Durante su largo recorrido profesional, obtuvo el premio a la mejor foto deportiva del año 1932. En 1964, le otorgan la medalla al mérito de la información gráfica y consiguió el trofeo del Ministro Secretario General del Movimiento en esta especialidad periodística; también fue el fotógrafo exclusivo de Franco en Bilbao. En 1970 le conceden el primer premio del concurso de la *European Press Photo*. Tiene publicados dos libros: *Nuestro Bilbao de antaño* y *Bilbao camp*⁵⁵⁸.

555 CECILIO, Manu, *Antología fotográfica de la pelota a mano: 355 imágenes con historia*. Bilbao: Diario El Correo; Sociedad Vascongada de Publicaciones, 2003. CECILIO, Manu, *Antología fotográfica del ciclismo: 500 imágenes con historia*, (2 vol.). [Bilbao]: Diario El Correo; Sociedad Vascongada de Publicaciones, 2004. CECILIO, Manu, *Antología fotográfica del Athletic: 1001 imágenes con historia*, (3 vol.). [Bilbao]: El Correo, 2001.

556 CECILIO, Manu, PAREDES, Vicente, y ZUBERO, Begoña, *Bilbao cómo has cambiado*. Bilbao: Servicios Redaccionales Bilbaínos, 2010.

557 La fotografía era de José Eizaguirre y María Elorza, los culpados por el conocido como *Crimen de Morga*, que se produjo en noviembre de 1925 y cuyo juicio fue en enero de 1926. Por aquella época trabajaba con una cámara Brownie.

558 ELORZA, Germán, *Bilbao camp*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1975, y ELORZA, Germán, *Nuestro Bilbao de antaño*. Bilbao: Editorial Laiz S.A., D.L. 1981.

Cristóbal Fernández, *Betargi* (fechas desconocidas)

Fotorreportero que trabajó para el diario *El Hierro*, conocido como *Betargi*. Se sabe que colaboró con la Asociación de Familias de Rekaldeberri, registrando aquellas problemáticas del barrio para su denuncia, cuyas fotografías pasaron a formar parte de un amplio archivo que fue empleado en publicaciones como *Rekaldeberri en imágenes* y *Rekaldeberri: historia y conflicto*, entre otras, y que posteriormente pasó al Archivo Foral⁵⁵⁹. Posteriormente, Cristóbal Fernández cedió su archivo fotográfico a la asociación Rekalde Berriz⁵⁶⁰.

Francisco Gras González de Lopidana (Bilbao, 1931-posterior a 1987)⁵⁶¹

Fotorreportero que trabajó para *La Gaceta del Norte* y para el diario *Hierro*. Nació en Bilbao, pero se trasladó durante un período a Sevilla, regresando a su ciudad natal hacia 1952⁵⁶². Durante su etapa en *La Gaceta*, trabajó mano a mano con el periodista Juan José Benítez, de 1972 a 1979⁵⁶³.

Jaime (fechas desconocidas)

Apenas se conocen datos de este fotorreportero. Trabajó en el periódico *Hierro*, y durante el quinquenio de 1975-1980 se encontraba al final de su etapa laboral, perteneciendo a la misma generación que Elorza. Sus fotografías se han identificado por el sello del autor, en el que únicamente aparece su nombre de pila y por el que sabemos que vivió en Erandio.

559 Como parte de estas recopilaciones de imágenes también se publicó EGUIRAUN, Joseba y VIGO, Javier de, *Rekaldeberri en imágenes*. «Bizkaiko gaiak=Temas vizcaínos». Bilbao: BBK, 2001; y EGUIRAUN, Joseba y VIGO, Javier de. *Rekaldeberri: historia y conflicto*. Bilbao: Beta III Milenio, D.L. 2002.

560 Se ha intentado contactar con el autor mediante antiguos miembros de esta asociación y compañeros de prensa, pero ha sido imposible dar con su paradero.

561 Sobre las fechas de defunción de Francisco Gras, un familiar suyo, también llamado Francisco Gras, informa de que falleció con posterioridad a 1987, pero no conoce el año exacto.

562 Aunque la familia del autor me comunica que había vuelto hacia 1957, en "Ecos de sociedad", ABC, Sevilla, 25 de agosto 1952, dan noticia de su partida a Bilbao. [10/11/15]. Disponible en: http://hemeroteca.sevilla.abc.es/cgi-bin/pagina.pdf?fn=exec;command=stamp;path=H:%5Ccran%5Cdata%5Cprensa_pages%5CSevilla%5CABC%20SEVILLA%5C1952%5C195208%5C19520829%5C52G29-011.xml;id=0004398785

563 Información proporcionada por la familia del autor.

Las nuevas tendencias del periodismo durante la Transición en el fondo *Cinco años de prensa gráfica*

A partir de la muerte de Francisco Franco, se empieza a gestar una nueva forma de periodismo, que toma impulso con la llegada de la Democracia, en 1977. Durante el Régimen se había mantenido una censura institucionalizada, que no sólo ejercía un férreo control en los temas políticos, sino que se reclamaba a la prensa una estricta observancia de la *moral*, que también implicaba el *decoro* de la información gráfica, cuyas imágenes no debían herir la sensibilidad del lector. El fin de la Dictadura supuso la instauración de un nuevo ambiente de exaltación de las libertades en el que se reivindicó un periodismo independiente y de calidad, abanderado por las nuevas ediciones que fueron surgiendo. Las novedades que iban aportando los medios recién inaugurados también influyeron, en cierta medida, en aquellos otros que perduraban de la etapa anterior, dentro de un contexto general de regeneración, como sucedió con las cuestiones relativas al diseño gráfico y las fotografías⁵⁶⁴. Entre los periódicos innovadores, el principal modelo a seguir, especialmente para los medios regionales vascos, fue *El País*, que nace en 1976; el mismo año que surge *Diario 16*, otro de los rotativos que renovaron el panorama informativo.

También en el ámbito vasco surgieron medios que buscaban ofrecer un nuevo punto de vista sobre la información vertida y romper con las restricciones que el Estado había impuesto durante la etapa anterior; en una región, además, con una población fuertemente politizada y que demandaba que fueran atendidos sus derechos, incluido el de información⁵⁶⁵. Entre los rotativos vascos de nuevo cuño destacan *Deia* y *Egin*, que

564 Estas renovaciones venían también por las necesidades de una población, que pedía un mayor rigor informativo y un cambio en el foco de atención de la prensa, entre otras cuestiones. De hecho, fueron varios los rotativos, especialmente de ámbito regional, que cerraron por no adaptarse a las nuevas exigencias de los lectores, como sucederá con *Hierro* y *La Gaceta del Norte*.

565 Se debe advertir que la visión que aquí se ofrece de la prensa vasca está focalizada en los medios representados en el fondo del Museo de Bellas Artes de Bilbao y, por tanto, es parcial. Aunque las ausencias son varias, hay que citar a *El correo Español-El pueblo vasco*, de origen conservador y falangista, que con la llegada de la democracia pasa a ser el periódico más leído de la región y germen del Grupo Vocento. Para más información sobre la evolución de esta publicación consultar: SÁNCHEZ-TABERNERO, Alfonso, "Vocento: de un pequeño diario de Bilbao al primer grupo de prensa de España", *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien aldizkaria*. «IX Symposium: albiste komunikabide eta enpresen bilakaera Bilboko historian barrena = Actas del IX Symposium La evolución de los medios y empresas de la comunicación en la historia de Bilbao». [Bilbao]: Bidebarrieta Kulturgunea. Área de Cultura y Turismo Ayuntamiento de Bilbao-Bilboko Udaleko Kultura eta Turismo Saila, 2005, XVI, pp. 307-329.

salen a la calle en 1977. Los dos medios, junto al ya veterano *Zeruko Argia*, apostaron en sus primeros años por la renovación periodística, con unos criterios de calidad informativa, siendo *Deia* quien más modernizó el ámbito del diseño gráfico, aunque con el paso de los años se diluyó el impulso renovador de sus inicios⁵⁶⁶. Entre los diarios tradicionalistas de la época, hay que nombrar a *Hierro* y *La Gaceta del Norte*, el primero de corte falangista y el segundo de tendencia católico-monárquica, que siguieron en activo hasta principios de los años ochenta, y cuyo cierre puede achacarse, en buena medida, al anquilosamiento de sus redacciones⁵⁶⁷.



Fig. 66. Jaime, Hierro. *Diario de la tarde, Fiesta*, 1975-1980, n.º inv. 82/2462-22

566 *Egin* estuvo vinculado a la izquierda abertzale y *Deia* al PNV. A pesar de los principios de calidad informativa con los que fueron inaugurados, su politización fue en aumento con el paso de los años y hacia finales de la década de 1980 habían perdido en cuotas de calidad. En 1998, *Egin* fue cerrado cautelarmente y no volvió a aparecer.

567 El diario *Hierro*, nace en julio de 1937 y se publicó hasta 1982, cuando se anuncia su venta en subasta pública, pero el inmueble que ocupaba había pertenecido a la familia Prieto, cuya heredera había interpuesto una demanda, por lo que no pudo ser subastado; dejó de publicarse definitivamente en 1983. *La Gaceta del Norte* nace en 1901 y se había mantenido como un medio de información de primer orden en Bilbao con la excepción de su incautación por el Gobierno de la República al apoyar el levantamiento militar de 1936. Es en la Transición cuando empieza a decaer, cambiando de propietario en 1984, con un paro temporal en su edición, produciéndose su cierre en 1987. El fondo fotográfico del diario *Hierro*, se conserva en el Archivo de la Diputación Foral de Bizkaia, pero no se puede consultar debido a que está siendo sometido a trabajos de conservación y está en proceso de ser inventariado. Parte del fondo fotográfico de *La Gaceta del Norte*, posterior a 1960, se conserva en el Archivo Municipal de Bilbao aunque las tareas de gestión del mismo no han sido completadas. He de agradecer a este último, la ayuda prestada y la localización de dos vistas generales de la sala de exposiciones de la muestra *Cinco años de prensa gráfica*, siendo el único material gráfico encontrado hasta el momento del tema que aquí nos atañe.

En general, es precisamente en la época de la que se ocupa la exposición, cuando empezaba a ponerse en valor, en general, la figura del fotógrafo, así como del fotorreportero, dentro del contexto español. Los medios que aspiraban a modernizar el panorama periodístico entendieron que el lenguaje visual, mediante las fotografías, tenía una capacidad expresiva que debían explotar. Al respecto, es significativo que varios de los fotógrafos que participaron en la muestra se quejaron de lo poco que se respetaba su trabajo en las editoriales, siendo frecuente, por ejemplo, que una imagen fuera recortada para insertar un anuncio, sin previo aviso ni pedir permiso al autor⁵⁶⁸.

En lo referente a la edición gráfica, el diario *Hierro* se caracterizó en todo momento por una postura conservadora en la que la fotografía no era valorada por su potencial para comunicar ni era considerada como una fuente de información relevante. Las deficiencias técnicas en la impresión de imágenes con las que llegó el periódico al quinquenio que nos ocupa, llegaban al extremo de que, en ocasiones, el objeto de las imágenes no se identificaba con facilidad; lo cual es significativo de la falta de interés del *Hierro* por el medio fotográfico y por su capacidad expresiva. En la misma línea, la maquetación



Fig. 67. Manu Cecilio (Cecilio hijo), *La Gaceta del Norte*, *Así ganan los campeones*, 1975-80, n.º inv. 82/2462-105



Fig. 68. Francisco Gras, *La Gaceta del Norte*, *El Viti: mejor imposible*, 1975-80, n.º inv. 82/2462-122

⁵⁶⁸ Según la comisaria de la exposición, varios fotógrafos comentaron este hecho durante el período de organización de la muestra, entre otras quejas por el poco respeto que recibía su trabajo. La misma, relata que cuando empezó a preparar la exposición acudió inicialmente a los periódicos, esperando que tuvieran un archivo gráfico del que poder extraer las imágenes para la muestra, y que para su sorpresa, no contaban con ningún tipo de archivo de fotografía, por lo que tuvo que acudir directamente a los fotógrafos, con la excepción ya comentada de las fotografías que se enviaron desde el *Hierro*.

tampoco era un aspecto que se cuidara especialmente. El tipo de fotografías que se publicaban en sus páginas se asociaba a las formas de representación tradicionales; predominando las perspectivas frontales y una escasa presencia humana, con la excepción de los políticos, que eran mostrados mediante mecanismos visuales que referenciaban su posición de poder⁵⁶⁹. El lenguaje fotográfico no era empleado de un modo creativo o subjetivo; ni las imágenes aportaban sugerencias o eran empleadas de un modo expresivo. Así, la aportación de la fotografía en la comunicación del mensaje fue escasa en esta publicación, por no decir nula.

Aunque se ha comentado la insuficiente consideración hacia la fotografía, en un sentido general, así como por el papel del fotógrafo, en el caso del diario *Hierro* esta circunstancia se da de un modo más acusado, siendo frecuente la publicación de fotografías sin indicar el autor de las mismas. En este sentido, no se puede dejar de recordar que de las 28 fotografías enviadas directamente por el periódico *Hierro*, todas con su correspondiente sello del diario, en 16 de ellas no se identifica el autor de la imagen.

Por otro lado, en cuanto a las fotografías que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, aunque no son las únicas que se expusieron del diario, su temática nos habla también de esa visión tradicional. Se trata, la mayoría, vistas urbanas, estáticas, sin personajes y que poco tienen de inmediatez ni de representación de un suceso, y apenas se pueden relacionar con una función informativa. Los otros dos temas que tratan las fotografías de este periódico conservadas en el Museo encajan dentro de una visión conservadora del periodismo, como son los deportes rurales y las fiestas populares. Son temas alejados de cualquier tipo de compromiso político, ni conflictivo, aunque la aproximación que se hace de la gente celebrando las fiestas de Bilbao es una visión ligeramente más innovadora, al mostrar a la población de cerca, con el detalle de sus expresiones y no como multitud, como en *Fiestas Bilbao*, n.º inv. 82/2462-16, o *Fiesta*, n.º inv. 82/2462-22 [Fig. 61]⁵⁷⁰.

Por su lado, *La Gaceta del Norte* sí había mostrado, a lo largo de su trayectoria, una preocupación por las cuestiones relativas al diseño gráfico y por el uso de la fotografía,

569 Esta visión de poder era heredera directa de la construcción iconográfica del franquismo y sus formas de representación.

570 La selección de fotografías de *Hierro* para exponer en el Museo, especialmente las vistas urbanas, un tanto anodinas, sorprende especialmente por el contexto fuertemente politizado y de agitación social de la época que cubría la muestra.

que había llegado a adoptar un papel destacado en su edición. Por ejemplo, *La Gaceta* fue el primer diario vizcaíno en publicar fotografías a color, y también experimentó con la publicación de *relatos fotográficos*. No obstante, hacia mediados de los años setenta su interés por el aspecto gráfico de la prensa se había ido perdiendo, y no supo seguir el ritmo de las nuevas tendencias del fotorreporterismo.



Fig. 69. Anónimo, *Hierro*; [Trainera], 1975-1980, n.º inv. 82/2462-7



Fig. 70. Cristóbal Fernández, *La Gaceta del Norte*: Traineras, 1975-1980, n.º inv. 82/2462-104

En las obras de *La Gaceta del Norte* que conserva el Museo se aprecian rasgos propios de una concepción periodística tradicional combinados con elementos renovadores del fotorreporterismo. Por ejemplo, las fotografías abordan temas que se ajustan a los predominantes en la prensa conservadora: el deporte o los retratos de políticos. No obstante, el tratamiento que se hace de los mismos oscila entre la modernidad y una visión más rígida, según el caso. Entre las cinco imágenes dedicadas al deporte, en *Traineras*, n.º inv. 82/2462-104 [Fig. 70], Cristóbal Fernández nos muestra el momento tras la regata, cuando los remeros están exhaustos y reposan en posiciones que difícilmente se pueden asociar a una visión idealizada del deporte, ni a una belleza formal en la composición⁵⁷¹. En contraposición, vemos las dos fotografías de traineras del diario *Hierro*, n.º inv. 82/2462-7 [Fig. 69] y 82/2462-8, en las que la embarcación crea una diagonal de la que sobresalen los remos acompasados; una composición que se repite hasta la saciedad en la prensa gráfica que cubre este deporte.

También ofrece una visión moderna *Así ganan los campeones*, de Manu Cecilio, n.º

571 Arturo Delgado se adelantó a esta visión de Cristóbal Fernández, en más de diez años, con una imagen publicada en: *Itsas Marruma: Viejas imágenes fotográficas del litoral vasco. 1950-1960*. Donostia-San Sebastián: Untzi Museoa = Museo Naval, 2002, p. 204.

inv. 82/2462-105 [Fig. 67], que muestra un primer plano del rostro de José Manuel Fuentes, un plano que durante la etapa anterior se había considerado *inadecuado* para su publicación en prensa, en parte, por ser demasiado expresivo. Frente a estas imágenes, las dos fotografías de toreo de Francisco Gras, n.º inv. 82/2462-122 [Fig. 68] y 82/2462-123, muestran dos escenas típicas, cuya composición bien podría ser de una pintura academicista, de las que se desprenden conceptos exaltados del toreo, como el valor, el temple o el *arte*. En los retratos de políticos de Francisco Gras, la retórica del poder que acompañaba durante el franquismo a estas representaciones se ha perdido, especialmente en *Un nuevo tren*, n.º inv. 82/2462-118, que ejemplifica el nuevo papel tomado por los políticos, como personas de la calle que muestran su lado más humano. El título supone una metáfora que relaciona el entorno en el que es fotografiado Carlos Garaikoetxea con la nueva situación política, encarnada por el lehendakari. Este mismo juego se aprecia en *Por la paz*, n.º inv. 82/2462-119, que supone una novedad por el simple hecho de presentar a tres figuras de espaldas, dificultando su reconocimiento. Uno de ellos, la figura central, es Jesús María Leizaola, el lehendakari del gobierno vasco en el exilio, quien renunció a toda pretensión de continuidad del mismo. Leizaola también es protagonista de un retrato, n.º inv. 82/2462-121 [Fig. 71], cuya modernidad radica en la captación psicológica, además del primerísimo plano de su mano, que se antepone al rostro, iluminado desde un lateral.

En otro sentido, una fotografía que levantó una pequeña polémica dentro de la organización de la exposición, es *Llorando al compañero asesinado*, n.º inv. 82/2462-110, en la que aparece el periodista José María Portell en el depósito de cadáveres⁵⁷². La representación de los atentados y muertes por terrorismo es uno de los episodios más característicos en la historia del fotoperiodismo en Euskadi, cuya evolución discurre en paralelo al desarrollo de las formas de comunicación visual de los periódicos. Durante el quinquenio 1975-1980 hay una evolución, desde un primer momento en que las imágenes mostraban el escenario donde habían ocurrido los hechos, sin personajes ni apenas restos del suceso; pasando a la representación de los entierros, en los que se muestra la masa de asistentes, sin atender a los gestos de dolor y sufrimiento de los familiares, que posteriormente sí serán el foco de atención. Finalmente, se llegará a publicar primeros planos de los muertos *in situ*, que empezaron a proliferar en las páginas de todos los

572 José María Portell, redactor jefe de *La Gaceta del Norte*, fue asesinado por ETA el 28 de junio de 1978, siendo el primer asesinato de un periodista que comete la banda armada, y que supuso una gran conmoción para todo el colectivo de la prensa. La fotografía también fue reproducida en la portada del periódico *El País*, al día siguiente del asesinato.

periódicos, especialmente a partir de 1978, hasta llegar a la saturación⁵⁷³.

La fotografía de José María Portell, realizada por Cecilio *hijo*, compañero suyo de *La Gaceta*, muestra un momento de intimidad y de dolor, en una imagen contenida, tanto por la dignidad con que aparece el fallecido, algo que no siempre ocurría, como por la posición de espaldas de la esposa. La escena ha sido captada desde una proximidad humana que se superpone a cuestiones políticas.

Otra fotografía con la presencia de un fallecido es de Arturo Delgado, n.º inv. 82/2462-100, aunque la escena no ha sido identificada. Se trata de un entierro, captado de cerca; el féretro aparece en primer plano, rodeado de allegados del difunto, que muestran su aflicción. Se ofrece, pues, una visión íntima del funeral, frente a las tomas generales que mostraban la multitud, pero sin captar la expresión de ningún sujeto. En fotografía, el encuadre es cerrado y no muestra la presencia masiva de gente de un modo explícito, sino que se sugiere dejando a las figuras que rodean la escena parcialmente fuera del encuadre⁵⁷⁴. Un ejemplo de la crudeza que alcanzaron las imágenes de fallecidos lo encontramos en una fotografía de Delgado, ajena al conflicto vasco: *Madre e hija muertas. Accidente mortal en Legorreta*, n.º inv. 82/2462-93 [Fig. 79]. Pese a lo explícito de la escena, que llega a ser desagradable, la composición tiene una belleza que va más allá de la repulsión que pueda producir.

La única fotografía que conserva el Museo de Bilbao del diario *Egin*, uno de los medios regionales que más innovó en el periodismo gráfico, es también la única de Alfredo Aldai: *Regreso de Leizaola*, n.º inv. 82/2462-103 [Fig. 72]. En ella, se distinguen varios elementos que responden a esa renovación de la prensa gráfica. En la imagen aparece en un plano medio, con un encuadre cerrado, un hombre de avanzada edad, que mira fijamente fuera de campo, mientras sostiene un ejemplar de la revista *Euzkadi* en cuya portada aparece Leizaola, el lehendakari en el exilio, con un texto que le da la bienvenida. El nuevo lenguaje del fotorreporterismo se identifica en el simple hecho de

573 Este acercamiento visual a las víctimas estuvo influenciado, en cierta medida, por la búsqueda de nuevas formas de representación que contradijeran la censura franquista, que se había ocultado bajo una supuesta *observancia de las buenas costumbres*, a la que se había sometido al periodismo. Aunque en todo momento se mantuvo un debate sobre el impacto de las imágenes publicadas, a partir de 1978 empieza a aumentar su crudeza, siendo una década después cuando empieza a disminuir, adoptándose una *autocensura* para evitar escenas escabrosas que hirieran la sensibilidad del lector y proteger la intimidad de las víctimas.

574 No se ha podido identificar al fallecido, pero parece tratarse de un asesinado dentro del contexto de la lucha armada de ETA.

centrar la atención en la población civil y en las preocupaciones de la sociedad de base, desviándola de los agentes que ocupan una posición privilegiada; se ha desplazado a la figura de Leizaola para dar protagonismo a un sujeto anónimo. También se ha mencionado anteriormente, la captación de la expresión del retratado, dentro de la idea de retrato psicológico, que permite identificar en la mirada del hombre una expresión de expectación e ilusión. Aunque el encuadre es cerrado, se aprecia la presencia de otras personas, con lo que, nuevamente, se sugiere una masa de gente sin necesidad de explicitarla visualmente. En esta fotografía, Aldai convierte el retrato de una única persona en icono y representación del sentir y de los anhelos de una parte de la sociedad vasca, al mismo tiempo que compendia muchas cuestiones de la situación política del momento en un episodio concreto: la llegada de Leizaola, que se representa a través de la expresión del sentimiento de quien lleva más de cuarenta años esperando que este hecho ocurra, sin por ello caer en el sentimentalismo. Al mismo tiempo, el protagonismo dado a la población civil habla del trasvase de poderes de la figura del político al pueblo, como representación de los nuevos equilibrios a los que se aspiraba con la llegada de la democracia. Por tanto, la novedad de esta visión no descansa únicamente en el lenguaje visual, sino también en la concepción de la política.

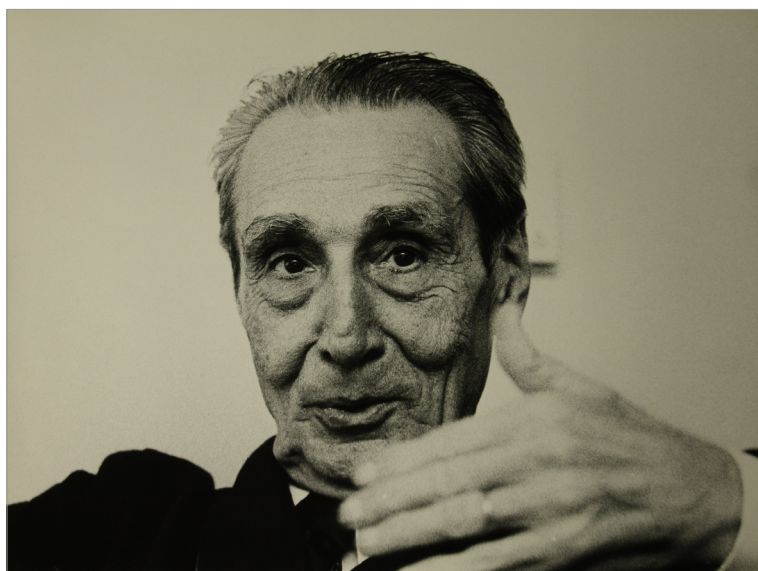


Fig. 71. Francisco Gras, *La Gaceta del Norte, Leizaola, al regreso*, 1979-1980, n.º inv. 82/2462-121



Fig. 72. Alfredo Aldai, *Egin, Regreso de Leizaola*, 1979, n.º inv. 82/2462-103

Como se ha dicho, el grueso del fondo fotográfico *Cinco años de prensa gráfica* está formado por fotografías de Arturo Delgado, que en la exposición aparece como representante gráfico de la revista *Argia*, aunque trabajaba como fotoreportero independiente⁵⁷⁵. Las fotografías de Arturo Delgado participan de una implicación y un compromiso ideológico personal del autor, cercano a la izquierda abertzale, que está en concordancia con los presupuestos de la publicación *Argia*. En buena medida, y al margen de valoraciones políticas, este compromiso se aborda desde una perspectiva social, que recoge los intereses de una parte de la población vasca que no habían tenido cobertura informativa hasta el momento. Así, los intereses personales de Delgado se enfocan a dar visibilidad a sucesos y episodios que hasta entonces se habían mantenido ocultos o no habían sido difundidos con una cierta normalidad. Esa implicación, así como el hecho de registrar aspectos de la vida política y social vasca que habían sido censurados, se enmarca dentro de la modernización del periodismo gráfico de la época⁵⁷⁶.



Fig. 73. Arturo Delgado, [¿Argia?], [Iñaki Esnaola], 19756-1980, n.º inv. 82/2462-30

Dcha. Fig. 74. Arturo Delgado, [¿Argia?], *El furgón con los restos de Monzón defendidos por su mujer ante el secuestro que luego se produciría*, 1981, n.º inv. 82/2462-40



575 La publicación originariamente había sido fundada por los capuchinos de Pamplona, en 1919, bajo el título de *Zeruko Argia* (Luz del cielo), con un fuerte carácter confesional. En 1921, en San Sebastián, crearon otra revista llamada *Argia*. Ambas tuvieron un espíritu de cooperación entre ellas, eran en euskera y fueron prohibidas por el Régimen de Franco. En 1963, como heredera de las dos anteriores, aparece *Zeruko Argia*, todavía perteneciente a los capuchinos, pero con un carácter menos confesional y con una periodicidad semanal. En 1976, bajo el impulso de una nueva generación de periodistas, cambia del formato periódico al de magazine y adquiere un tono más político. En 1980 es adquirida por una cooperativa formada por los trabajadores y pasa a llamarse *Argia* (Luz).

576 Al respecto de estas consideraciones, posteriormente se puso en tela de juicio la difusión informativa de determinados hechos, por entender que su divulgación podía comportar un componente propagandístico. Sin embargo, en la etapa inmediatamente posterior a la muerte de Francisco Franco, la necesidad de cobertura informativa superaba dicho debate, que surgió tras un cierto exceso de crudeza visual, como sucedió con la presencia explícita de asesinados, ya comentada. El análisis que aquí se hace está exento de valoraciones éticas, morales o de cualquier tipo sobre el contenido de las fotografías. Únicamente se señala la cobertura informativa de la realidad política vasca que anteriormente había sido completamente censurada y que fue visibilizada a raíz de la libertad que comportó el cambio de régimen.

La modernidad de Delgado no se limita a los temas, sino que comprende el lenguaje fotográfico empleado. Por ejemplo, hay una serie realizada durante un mitin de ETA, en el que se retrata a Telesforo Monzón, a Iñaki Esnaola y Jon Idigoras, n.º inv. 82/2462-25 al 82/2462-31 [Fig. 73]. Estas fotografías se caracterizan por estar tomadas en contrapicado, con lo que la figura del retratado se enaltece visualmente, y por la gesticulación de los personajes cuya expresividad transmite fuerza y rotundidad. En éstas, quizás más que en otras comentadas, se presenta al *político*, con todo su carácter y su subjetividad psicológica, captado en instantáneas que escapan al posado y a las pautas de adecuación de la imagen personal de un político. Ello no comporta que en estas fotografías no exista una intencionalidad en la emisión del mensaje.

Hay que destacar dos grupos de fotografías de Delgado, por ser episodios a los que los reporteros no solían tener acceso, por lo que tienen un valor documental añadido. Son las imágenes de los conocidos como los *Extrañados de Durango*, n.º inv. 82/2462-36 al 82/2462-38, y las que registran el secuestro del furgón donde iban los restos funerarios de Telesforo Monzón, n.º inv. 82/2462-40 al 82/2462-43, 82/2462-100 y 82/2462-101 [Fig. 74]⁵⁷⁷. En el primer grupo, los *extrañados*, junto a Monzón, adquieren todo el protagonismo, y son captados, nuevamente, desde una perspectiva baja, en contrapicado, con lo que son divisados en una posición elevada, tanto visual como psicológicamente. Aunque no hay constancia de todas las fotografías que se expusieron en la muestra, entre las que conserva el Museo no se encuentran tomas de la *Marcha de la libertad*, en la que se contextualiza la aparición de los *extrañados*, tratándose de una movilización con un fuerte componente popular⁵⁷⁸.

577 En términos generales, los periodistas no eran bienvenidos a este tipo de actos y menos aún los fotorreporteros, cuyo registro gráfico podía comprometer a los personajes implicados. Su presencia podía llegar a acabar en agresiones contra ellos. Aún así, algunos fotógrafos persistían en su intento por documentar estos actos; sin embargo, en muchas ocasiones estas fotografías no han llegado hasta nuestros días, al haber *desaparecido* de las redacciones, muchas veces substraídas de las mismas. También hay que reconocer la osadía de Delgado a la hora de acercarse a las escenas.

578 La *Marcha de la Libertad*, fue una movilización pro-amnistía que recorrió el territorio del País Vasco durante los meses de julio y agosto de 1977, y que tuvo un carácter preeminentemente popular. El 21 de julio, a su paso por Durango, reaparecieron diez etarras *extrañados* de España para sumarse a la marcha. Como se ha dicho, que no se conserven en el Museo imágenes de la marcha popular no supone necesariamente que no se expusieran fotografías de la misma, aunque el elevado número de piezas de Delgado que se conservan hace pensar que podrían ser todas las que se exhibieron. Si así fuera, se podría apreciar una retórica de enaltecimiento de unos protagonistas, frente a la masa de la población; en un sentido inverso al trasvase de poder que se ha comentado con ocasión de la fotografía de Alfredo Aldai, produciéndose aquí una retórica de *heroización* de los personajes.

Sobre el segundo suceso antes mencionado, el Museo de Bilbao conserva varias copias de una misma fotografía, *El furgón con los restos de Monzón defendidos por su mujer ante el secuestro que después se produciría*, que Delgado amplía, reencuadrando la imagen para centrar la atención en la expresión del rostro de la mujer de Monzón, apostada ante el furgón con un semblante grave. En otra de las fotografías, Delgado ofrece un encuadre más amplio, que muestra el despliegue de las fuerzas del estado rodeando el furgón, así como la presencia de población civil que observa atentamente la escena. El fotógrafo registra este episodio desde el acercamiento humano a través del retrato de la mujer, para después ofrecer una visión general, que visibiliza la presencia e imposición policial. Se trata pues, de imágenes que no son anodinas ni están exentas de subjetividad, pero que tampoco manipulan el suceso.

Si Alfredo Aldai nos mostraba el regreso del lehendakari Leizaola a través de la espera de un hombre anónimo, Delgado sí nos ofrece una visión directa del exministro y miembro del PNV Manuel Irujo, n.º inv. 82/2462-33 a 82/2462-35, en tres vistas más o menos acordes con lo que se esperaría de una cobertura periodística de estas características. No obstante, la fotografía con el n.º inv. 82/2462-32, sí aporta significados secundarios connotados: en primer lugar, los tres personajes con *txapela* que rodean a Irujo funcionan como una forma de representación iconográfica del nacionalismo; en segundo lugar, la presencia en primer plano de un brazo parece detener el paso del político; por último, Irujo parece encabezar una multitud de gente, con lo que visualmente se convierte en el *guía* o representante de ésta. Con todo ello, el gesto de la mano que detiene el paso puede extrapolarse a un ámbito político más amplio, e interpretarse, en un sentido figurado, al freno impuesto a las aspiraciones de una parte de la sociedad vasca, a pesar de la llegada de la Democracia⁵⁷⁹.

Aunque hasta ahora se ha hablado de los retratos de políticos de Delgado, muchas de sus fotografías en el Museo se caracterizan por estar alejadas de los círculos de poder, y muestran las reivindicaciones de una parte de la población, principalmente a través de manifestaciones y de los disturbios que frecuentemente sucedían, aunque también encontramos otro tipo de actividades de tipo social, como un grupo de personas pintando un mural en San Sebastián, n.º inv. 82/2462-70 y 82/2462-71. Especialmente

579 Esta lectura es puramente iconográfica y teniendo en cuenta que se trata de una fotografía de prensa, la transmisión del mensaje está también fuertemente condicionada a la maquetación, edición gráfica, nota a pie de foto, texto al que acompaña, etc.

características son aquellas imágenes de los disturbios violentos, que pocas veces eran registrados internándose en la *acción*, ya que podían derivar en auténticas batallas campales en las que era difícil que un fotógrafo encontrara una zona cobijada desde la que fotografiar, siendo frecuente que los reporteros se quedaran apostados detrás de un furgón policial⁵⁸⁰. Delgado adopta una perspectiva desde dentro del conflicto, entre los botes de humo o la gente que intenta huir o refugiarse; con ello, introduce al espectador en el ambiente de los disturbios. En *Ante el Gobierno Militar en Donosti*, n.º inv. 82/2462-53 [Fig. 75], se ve a un grupo de personas que intenta resguardarse detrás de coches del ataque o reacción de las fuerzas policiales, suponemos. En un primerísimo plano, de la zona inferior, surge una cabeza y un brazo con el puño en alto, de alguien que está de espaldas. Mediante la interpolación de un sujeto, en primer plano de una toma más general, Delgado introduce al espectador en la escena, de la que lo hace partícipe, como también se aprecia en la serie de *Encadenados en la Diputación*, n.º inv. 82/2462-44 al 82/2462-48. Este recurso de interponer una presencia en el primer plano, además, da una sensación de cercanía, que ayuda a la pretensión del autor de mostrar desde dentro los enfrentamientos que frecuentemente se tenían con la policía; unos hechos que afectaban a toda la población vasca, participara o no de ellos. El autor nos imbuye, por ejemplo, en un ambiente rodeado de una intensa niebla, provocada por los botes de humo, en el que apenas se distingue nada, como en n.º inv. 82/2462-49. Entre estas imágenes, cabe destacar la fotografía *El lote nuestro de cada día*, n.º inv. 82/2462-50 [Fig. 76], cuyo título es pretendidamente irónico, si bien, lo más resaltable de la imagen es su belleza formal, con la presencia de un hombre, quien hace un gesto de huida hacia atrás, sobresaltado por el bote de humo que crea una nube blanca, que cubre la escena, creando un contraste con la oscuridad del fondo⁵⁸¹. Asimismo, en *[Viandantes y policía]*, n.º inv. 82/2462-57, la presencia de viandantes, que parecen ajenos a la carrera de la policía, transmite una idea de cotidianidad de los disturbios callejeros, ante los que ya nadie se sorprendía.

Entre las fotografías de Arturo Delgado también se encuentra una representación importante de manifestaciones pacíficas que reclamaban derechos civiles o reivindicaban cuestiones relativamente consensuadas dentro de la sociedad vasca. Entre ellas, la

580 FERNÁNDEZ BAÑUELOS Juan Ignacio, *Cuando la luz cambió: fotoperiodismo en transición, 1975-1982*. «Universidades 5». Santander: Milrazones, 2015.

581 De esta fotografía existe otra copia en el Museo: n.º inv. 82/2462-99 a un tamaño mayor, que fue la que apareció en la exposición *Cinco años de prensa gráfica*.

petición de la anulación del Servicio Militar obligatorio, n.º inv. 82/2462-58 al 82/2462-63, la visualización de cuestiones de género, tanto feministas como sobre la homosexualidad, n.º inv. 82/2462-64 al 82/2462-66, o el rechazo a la central nuclear de Lemoniz, n.º inv. 82/2462-67 al 82/2462-69. A través de estas fotografías, se da visibilidad a luchas de carácter social, que se encontraban al margen del partidismo político, pero que formaban parte de las demandas de una población con una fuerte conciencia política y participativa, siendo esta actitud una característica del contexto de la época.



Fig. 75. Arturo Delgado, *Argia; Ante el Gobierno Militar de Donosti*, 1980, n.º inv. 82/2462-53



Fig. 76. Arturo Delgado, *Argia; El lote nuestro de cada día*, 1976, n.º inv. 82/2462-50



Fig. 77. Arturo Delgado, *[¿Argia?]; Real – Bilbao. Buscando una ikurriña*, 1977, n.º inv. 82/2462-89



Fig. 78. Arturo Delgado, *[¿Argia?]; Elecciones de los niños...*, 1978, n.º inv. 82/2462-74

En las fotografías de Arturo Delgado también tienen su espacio las elecciones, tanto las constitucionales de 1978, como las municipales de 1979. El fotógrafo hace una cobertura singular del tema, que revela su punto de vista subjetivo, y lo hace a través de los carteles electorales pegados en las calles, que articula con algún elemento del entorno, estableciendo una relación de ideas entre ambos. En *Elecciones de los niños...*, n.º inv. 82/2462-74 [Fig. 78], dos niños miran el escaparate de una tienda de juguetes, mientras que en la pared de la izquierda se suceden carteles en favor de la abstención. En *Elecciones municipales*, n.º inv. 82/2462-76, se muestra a un hombre ebrio recostado junto a un cartel que pide el voto para Jesús M.^a Alkain bajo el lema *El hombre capaz*. Estas fotografías tienen un componente crítico con el proceso electoral que, en parte, se visualiza con los carteles que piden la abstención, y que se complementa con un sentido del humor cercano a la sátira, que no siempre se identifica fácilmente. Así sucede en *[Instituto científico capilar alemán]*, n.º inv. 82/2462-75, rótulo que aparece sobre un cartel con los rostros de Rodolfo Martín Villa, Adolfo Suárez, Manuel Fraga y Juan Carlos de Borbón. La sátira de la imagen se explicita cuando el autor intervine sobre las imágenes, como hizo en una versión de la misma fotografía, que apareció en el fanzine *Euskadi Sioux*, en la que se había escrito, en la zona superior derecha: *Y si piensa que le han tomado el pelo...* A lo que hay que añadir que la fotografía aparecía en un artículo titulado *Urna grande y libre*, en referencia al lema franquista *Una grande y libre*⁵⁸².

El mismo tono satírico se reconoce en dos obras que son montajes. Una es un collage, titulado *23 de Tejero del 81. España, sin ir más lejos*, n.º inv. 82/2462-95, en el que hace una sátira mordaz sobre el intento de golpe de Estado de Tejero, y en cuya trasera aparece un retrato del boxeador José Manuel Urtain, en una impresión fotomecánica⁵⁸³. La otra es el fotomontaje *Año Nuevo. Fuerza Nueva...*, n.º inv. 82/2462-96, en la que el lehendakari Garaikoetxea aparece levantando una piedra, en la que se lee *Estatuto Nacional de Autonomía*⁵⁸⁴. En ambos montajes se aprecia que han sido

582 “Urna, grande y libre”, *Euskadi Sioux*, n.º 3, 15 de marzo 1979, [p. 12].

583 La fotografía de Urtain que aparece en la trasera había sido difundida por distintos medios impresos. Entre ellos, a la muerte del boxeador en: “José Manuel Ibar: Urtain: Se suicidó un mito”, *Diario AS*, 22 de julio 1992, p. 15. [14/11/15]. Disponible en: http://masdeporte.as.com/masdeporte/2014/06/04/album/1401898805_265694.html#1401898805_265694_1402415309. Esta misma fotografía fue empleada para la carátula de la película *Urtain, el rey de la selva... o así*, de David Summers, de 1969.

584 El título también podría hacer referencia al partido político de extrema derecha Fuerza Nueva, fundado por Blas Piñar.

realizados sin atender a un cuidado técnico en su ejecución ni unas pretensiones de calidad; sino que responden a una estética cercana al *fanzine*, como forma de expresión minoritaria y disidente.

Por otro lado, Delgado no se olvida, en la selección que hace para el Museo de Bilbao, de uno de los temas preferidos de la prensa escrita: el deporte. Entre ellas se encuentran dos fotografías de motocross, n.º inv. 82/2462-82 y 82/2462-83, deporte minoritario y poco difundido en los medios de comunicación; otras dos de levantamiento de piedra, deporte rural vasco, que muestran a Perurena batiendo el récord mundial, n.º inv. 82/2462-81 y 82/2462-97, y siete fotografías dedicadas al fútbol, n.º inv. 82/2462-84 al 82/2462-91 y 82/2462-98. Sin embargo, estas últimas no están exentas de connotaciones políticas, ya que se trata del partido disputado entre la Real Sociedad y el Athletic de Bilbao, en 1977, en el que los dos capitanes salieron al campo llevando la Ikurriña, que todavía no había sido legalizada. En varias de las imágenes el público es el protagonista, en lugar de los jugadores, como hubiera sido lo habitual, especialmente para una publicación periódica. Frente a la instrumentalización del deporte durante la etapa franquista, como elemento de distracción de la masa de población, Arturo Delgado capta en sus fotografías el carácter político que se había filtrado en el fútbol. Expresamente, se visualiza en *Buscando una ikurriña*, n.º inv. 82/2462-89 [Fig. 77], en la que un grupo de policías controlan la presencia de ikurriñas en las gradas, y en *Salida oficiosa*, n.º inv. 82/2462-98, en la que los capitanes de ambos equipos sostienen la ikurriña. Así, nuevamente, Delgado ofrece una visión fuera del foco de atención primario de los hechos, para desplazarlo hacia detalles que compendian toda una serie de significados y connotaciones mucho más amplias.

A modo de recapitulación

Tanto las fotografías de Arturo Delgado como las del resto de los autores cercanos a una modernización del fotorreporterismo, nos ofrecen un discurso que abandona la práctica generalizada durante el franquismo, en la que la información a difundir no sólo era dictada desde los estamentos del poder, sino que ellos eran los protagonistas de la misma. Se trataba pues de una forma de jerarquización de la información, en la que los asuntos que afectaban a la sociedad no eran considerados relevantes como para ser difundidos mediante los medios de comunicación impresos. La reivindicación de la importancia de estas informaciones, en las que la ciudadanía se convertía en la

protagonista de las noticias, fue una de las principales tendencias de la prensa a partir del cambio de régimen. Esta traslación del foco de atención hacia los estamentos inferiores de la sociedad está directamente vinculada con el cambio de un régimen político autoritario y altamente jerarquizado a una democracia, en la que se demandaba que los espacios de poder fueran ocupados por el pueblo, incluyendo en los medios de comunicación, que conforman uno de esos espacios de poder. Es decir, los periodistas junto a los fotorreporteros ya no debían rendir cuentas ante los estamentos institucionales, sino ante sus lectores.

Por otro lado, ya se ha comentado, que el nuevo modelo periodístico, que se empezó a impulsar por parte de muchos profesionales, especialmente a partir de 1976, se tradujo en el ámbito gráfico, en una mayor subjetivización y creatividad por parte del autor. Aunque no siempre se aplicó, las tendencias más renovadoras apostaban por una fotografía que se saliera de una función puramente ilustrativa y descriptiva, para ofrecer una visión más rica en matices y connotaciones, de manera que el usuario pudiera extraer distintas lecturas. El fotógrafo dejó de ser considerado como un técnico, que realiza una tarea mecánica, para convertirse en autor y creador de un amplio abanico de significados, que se desprenden de las fotografías.

Como se ha visto, durante el quinquenio que abarca la exposición *Cinco años de prensa gráfica*, conviven dos concepciones del fotoperiodismo: una heredada del pasado, más rígida y en la que no se apreciaba el alcance de la función comunicativa de la imagen, frente a otra, que empezaba a valorar la fotografía y a emplearla con todas sus posibilidades, aplicando nuevas fórmulas del lenguaje visual. Se trata por tanto, de una etapa clave en la evolución del periodismo fotográfico.



Fig. 79. Arturo Delgado, [*¿Argia?*]; *Madre e hija muertas*, 1977, n.º inv. 82/2462-93

LA COLECCIÓN *BILBAO, RÍA DE HIERRO*

*La ciudad contiene los signos, las huellas que nos hacen
entender su historia a través de indicios**

El fondo fotográfico *Bilbao, ría de hierro* del Museo de Bellas Artes de Bilbao

La colección *Bilbao, ría de hierro*⁵⁸⁵ está formada por un total de 86 fotografías al gelatinobromuro, pertenecientes a seis autores. Las obras fueron producidas dentro de un proyecto llevado a cabo en 1993, bajo el encargo de Bilbao Metrópoli-30, la Asociación para la Revitalización del Bilbao Metropolitano-Bilbao Metropolitarra Birbizteko Elkarte. Cada uno de los autores debía fotografiar un determinado aspecto del ámbito territorial y social vizcaíno. Los fotógrafos que participan, los temas que tratan y el número de las fotografías de cada uno son los siguientes⁵⁸⁶:

- Gabriele Basilico: *La ría = Itsas-adarra = The River*; 15 fotografías, n.º inv. 97/261 al 97/275
- John Vink: *El trabajo = Lana = Labour*; 14 fotografías, n.º inv. 97/276 al 97/289
- Carlos Cánovas: *Paisaje industrial = Industri-paisaia = Industrial Landscape*; 14 fotografías, n.º inv. 97/204 al 97/217
- John Davies: *Núcleos urbanos = Hiriguneak = Town Centres*; 15 fotografías, n.º inv. 97/232 al 97/246
- Bruce Gilden: *Gentes = Jendeak = People*; 14 fotografías, n.º inv. 97/218 al 97/231
- Carlos de Andrés: *Caminos = Bideak = Pathways*; 14 fotografías, n.º inv. 97/247 al 97/260

* Gabriele Basilico en *Gabriele Basilico habla con Roberta Valtorta*. «Conversaciones con fotógrafos». Madrid: La Fábrica; Fundación Telefónica, 2011, p. 22.

585 Según *Acta de reunión de la Asamblea General, celebrada en sede Bilbao Bizkaia Kutxa el pasado 22 mayo 1997*. Bilbao Metrópoli-30. Todos los datos ofrecidos sobre la colección se basan en este documento.

586 El orden de aparición responde al libro publicado, a modo de catálogo de la exposición, de donde también se han extraído los títulos temáticos de cada autor. *Ría de Hierro = Burdinezko itsas-adarra = Iron River*. Bilbao: Bilbao Metrópoli-30; Ediciones Laga, 1993. La publicación tuvo una edición de 1000 ejemplares no venales.

Las fotografías formaron parte de la exposición *Ría de Hierro*, exhibida por primera vez en el Archivo de la Diputación Foral de Bizkaia, en Bilbao, en 1993⁵⁸⁷. La muestra también fue presentada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 1 al 13 de julio de 1997, tras una larga itinerancia por poblaciones de ámbito regional, estatal e internacional. Asimismo, trece fotografías de la Colección participaron en la exposición colectiva *Bilbao. The Transformation of a City*, organizada por la Diputación Foral de Bizkaia en colaboración con Bilbao Metrópoli-30, expuesta por vez primera en la sede del Art Institute of Chicago, del 6 de abril al 16 de julio 2000⁵⁸⁸.

Los autores

Bilbao, ría de hierro es una colección formada por obras de seis autores, de distinto ámbito geográfico, nacionales e internacionales. Como se ha comentado, cada fotógrafo se centra en un determinado aspecto de la vida vizcaína, que se adecua, en buena medida, a los temas característicos de su producción personal. Gabriele Basilico, Carlos Cánovas y John Davies se centran en la fotografía de arquitecturas y de paisaje urbano; mientras que las fotografías de Carlos de Andrés, Bruce Gilden y John Vink ofrecen una visión más cercana al retrato social, entendido en un sentido amplio.

587 *Ría de Hierro* = *Burdinezko itsas-adarra* = *Iron River*, Bilbao, Sala de Exposiciones del Archivo Foral de Bizkaia, de diciembre de 1993 a enero de 1994. En los siguientes dos años, la colección tuvo una itinerancia por distintas ciudades. Durante los primeros meses de 1994, fue expuesta en varios municipios del área metropolitana de Bilbao, como en Abanto-Zierbena, Sestao, Portugalete y Getxo; del 27 de octubre al 25 de noviembre, en el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid ("Espectáculos", *ABC*, domingo 30 de octubre, 1994, p. 101), y en febrero de 1995 estuvo en Portsmouth, Reino Unido. También se tiene noticias sobre otras exposiciones en Londres y Bruselas, pero no se conocen los datos ni se conserva la documentación.

588 La exposición estaba dedicada a los proyectos urbanísticos y arquitectónicos emprendidos en el Bilbao metropolitano como parte de la renovación de la ciudad que acompaña al cambio de sistema económico, tras la crisis energética e industrial. Sobre las obras que participaron, la documentación es poco precisa y a veces contradictoria. En uno de los documentos de transporte de las obras a Chicago se enumeran fotografías de Gabriele Basilico, n.º inv. 97/264, 97/265, 97/266 [Fig. 84], 97/267 [Fig. 83], 97/268, 97/273, 97/274 [Fig. 94]; de Carlos Cánovas, n.º inv. 97/204, 97/205 [Fig. 85], 97/208, 97/210; de Carlos de Andrés, n.º inv. 97/256 [Fig. 81] y 97/259, y de John Davies, la n.º inv. 97/244. Sin embargo, otro documento relativo a la exposición en Shangai ofrece información que discrepa de la anterior: numera 11 fotografías de Basilico, 9 de Carlos Cánovas y 12 de John Davies, sin que se especifique de cuáles se trata. La muestra se exhibió en el Shangai Exhibition Center, del 8 al 12 de noviembre del 2000; en el Museo Ferroviário Vale do Rio Doce en Vitória, Brasil, del 23 mayo al 23 julio del 2001; en Geelong, Melbourne, Australia, en otoño del 2001, y en la Feria Internacional Inmobiliaria MIPIM, Palais des Festivals de Cannes, Francia, en marzo de 2002. Su recorrido terminó en la Feria Internacional de Bilbao, con motivo de CINTEX, Certamen de la Construcción y el Equipamiento Interior y Exterior, en abril de 2002.

A continuación, se tratará brevemente la figura de cada autor, perfilando sus trayectorias y las características generales de su obra.

Carlos de Andrés

Carlos de Andrés (Carabanchel, Madrid, 1954) es ingeniero técnico de formación y trabajó como proyectista en el Ministerio de Defensa, donde empieza a interesarse por el medio a raíz de la fotografía aérea, que se empleaba para la realización de planos. Este interés le llevó a entrar como aprendiz en una agencia de fotoperiodismo, en 1985, hasta que finalmente abandona su trabajo como ingeniero para centrarse exclusivamente en la fotografía. En 1989, estudia fotoperiodismo en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, y a partir de este momento se dedica principalmente a la fotografía de prensa, que compatibiliza con la realización de proyectos personales de fotografía documental.

En su faceta de fotorreportero se inicia en la hoy desaparecida agencia Cover, donde tras un año como aprendiz, pasa a formar parte de la plantilla. En 1988, empieza a trabajar para el *Semanario El Globo*, donde cubre temas sociales y conflictos internacionales, que combina con retratos de personalidades de la época; un año después, regresa a Cover. En 1990 es contratado por el diario *El Sol*, que cierra su edición dos años más tarde, tras lo cual, de Andrés funda el estudio *Stampa*, junto a Antonio Navarro, en 1993. A partir de 2001, establece su propio estudio *El Sótano*, en el barrio de Carabanchel, donde trabaja como fotógrafo independiente, colaborando con la gran mayoría de medios impresos estatales y otros internacionales, así como, a partir de 2010, con la agencia Getty Images. El autor compatibiliza los reportajes realizados para revistas y semanarios con aquellos de su propio interés, más comprometidos y con un estilo más personal. El trabajo de fotógrafo independiente le aporta la posibilidad de abordar los temas de un modo más reflexivo y sin la urgencia de los asuntos diarios que exige formar parte de la plantilla en un medio de comunicación⁵⁸⁹.

589 Entre los medios internacionales que han publicado obra de Carlos de Andrés se pueden citar *Newsweek*, *Time*, *New York Times Magazine*, *The Boston Globe*, en Estados Unidos; *The Independent*, *Goal Sports*, *The Observer*, *The Sunday Times Magazine*, en Reino Unido; *Photo*, *Elle*, *Le Figaro Magazine*, *Paris Match*, *Marie-Claire*, en Francia; *Panorama*, *L'Umanità*, *Il Mondo*, *L'Espresso*, en Italia, y *Der Spiegel*, de Alemania. Entre los medios estatales, destacan *El País Semanal*, *Tiempo*, *Interviú*, *XL Semanal*, *El Correo*, *ABC*, *El Independiente*, *La Fotografía*, *Cambio 16*, *Diario 16*, entre otros. En muchos de los casos, es el fotógrafo quien propone un tema que le interesa para que sea publicado, sin que la edición lo encargue previamente.

De Andrés ha recibido numerosas becas y galardones, entre los que se cuentan un premio a la serie y una mención de honor en el premio Artes y Tradiciones Populares, del Ministerio De Cultura, en 1986 y 1987, respectivamente. El primer Premio Fotopress, de la Fundació La Caixa, lo ha ganado en las convocatorias de 1987, 1989 y 1990; obteniendo el segundo premio en las de 1986 y 1988, y la misma fundación le concedió una beca para el proyecto *La juventud española*, en 1993. En 1989 obtiene una mención de honor en el Certamen Internacional de Deportes '89 de Linares, Andalucía. En 1990 es seleccionado para el premio Injuve, del Ministerio de Cultura, y en el certamen de 1991 gana el primer galardón. En los Premios Ejército, ha obtenido distinciones en 1994, 2001, 2002, 2005 y 2006. En el *II Memorial Juan txu Rodríguez*, celebrado en Portugalete, le otorgan el premio al reportaje por *La mendicidad en la calle*, en 1997. En el certamen de Fototraballo 2007, de la Fundación Nortempo, consiguió una mención especial, por la que pudo desarrollar el proyecto *Música, trabajo de equipo: lo clásico*⁵⁹⁰. Un año más tarde, recibe el II premio del XII Premio Unicaja de Fotografía, y, en 2012, el primer premio del HSBC-Bank, por *30 años de la Historia de España*. En el ámbito internacional, destaca el premio de excelencia de la Society News Design de Los Ángeles de Estados Unidos, en la categoría de Fotografía Deportiva, en 1992.

La formación es otra de las facetas de la actividad fotográfica de Carlos de Andrés. Ha impartido una larga lista de cursos, clases, conferencias y talleres, como el seminario de Fotografía y Periodismo de la Fundación Santa María de Albarracín, de Teruel, en 2001; ha dirigido los seminarios *Reportaje y edición* y *Reportaje e historia*, en el Centro Andaluz de la Fotografía de Almería, en 2004 y 2006, respectivamente. También participó con una charla en Sestao Photo, en 2014, y con una clase magistral en el Máster de la Escuela Internacional Alcobendas PhotoEspaña, en 2015, por poner algunos ejemplos de una larga lista⁵⁹¹. Asimismo, es coordinador y profesor en el Centro Internacional de Fotografía y Cine Efti, en edición y fotoperiodismo, y es profesor del Máster de Experto de

590 ORDUNA, Carlos y ANDRÉS, Carlos de, *Fototraballo07*. [Santiago de Compostela]: Fundación Nortempo, [2007].

591 En 2007 participa en el *III Encuentro Fotográfico 07 Emulsión sur*, además de con fotografías, con un coloquio con Chema Conesa: "Entorno al retrato editorial y el reportaje", *III Encuentro Fotográfico 07 Emulsión sur*. [S.I.]: A.F.J. Diafragma, 2007. En el festival SestaoPhoto 2014 dio la conferencia inaugural *Juventud: Una generación, recorrido por un proyecto personal*. También ha impartido seminarios, cursos o talleres en varias universidades españolas como en la Universidad Complutense de Madrid, Universidad Jaime I de Castellón, Universidad San Pablo CEU de Madrid, Universidad Francisco de Vitoria de Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander y Universidad del País Vasco, entre otras.

Fotografía Aplicada de la Universidad Miguel Hernández de Elche. También se puede enmarcar en este campo un manual que ha publicado sobre la edición de fotografía⁵⁹². En el ámbito expositivo, ha trabajado como comisario, destacando la muestra dedicada al fotógrafo Juantxu Rodríguez, primer fotorreportero español asesinado mientras ejercía su profesión en Panamá, en 1989⁵⁹³. Diez años después, el autor participó en la organización de unos encuentros que recogían el espíritu de otros que el propio Juantxu había organizado en los años ochenta⁵⁹⁴.

En cuanto al trabajo personal de autor, Carlos de Andrés emprendió, hacia 1985, un amplio reportaje sobre la juventud española, que aborda desde una perspectiva sociológica. *Juventud: una generación* es el título del proyecto, que ha sido desarrollado durante más de veinte años, hasta 2010. La observación de la juventud española, a lo largo de los años, le ha permitido plantear un análisis de determinados aspectos que el fotógrafo ha ido tratando de un modo específico, a modo de subtemas, dentro de una visión global de la juventud, que funciona como tema transversal. Un buen ejemplo es la serie *Besos*, tema que en principio no se circunscribe a ninguna generación, pero que surge a partir de la libertad con que los jóvenes muestran sus sentimientos y afectos en público⁵⁹⁵.

Entre la producción realizada por encargo, Carlos de Andrés ha abarcado un amplio espectro fotográfico, desde el retrato hasta el mundo de la moda, el marketing y la publicidad, pasando por la fotografía de arquitectura, así como otras más cercanas al documentalismo social, coincidentes con los intereses fotográficos personales del autor. De forma individual, ha llevado a cabo el proyecto arquitectónico *El románico palentino*, y participó en el proyecto *Soria Imaginada*, con fotografías sobre el carnaval de San Juan⁵⁹⁶.

592 ANDRÉS, Carlos de, *La edición en fotografía: Manual para seleccionar las mejores imágenes*. [Madrid]: [Carlos de Andrés], 2015.

593 La muestra fue organizada junto a Ramón Esparza y Eduardo Momeñe, y tuvo una itinerancia, recalando en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 2 de mayo al 9 de julio del 1991. Se publicó un libro a modo de catálogo: *Juantxu Rodríguez*. Barcelona: Lunwerg Editores, D.L. 1990.

594 La muestra se expuso en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, en otoño de 1999, y los encuentros tuvieron como título *El reportaje social: información y compromiso*.

595 Esta serie de 32 fotografías es un homenaje a Robert Doisneau y su fotografía *Le baiser de l'hôtel de ville*. Ha sido expuesta en la Galería del Centro de la Imagen Efti, durante febrero hasta el 10 de marzo de 2004; ese mismo año, en la IX Bienal Internacional de Fotografía de Córdoba, y en el bulevar Salvador Allende de Alcobendas, en marzo 2005. Se publicó un CD con motivo de la exposición en Efti.

596 ANDRÉS, Carlos de, y ALONSO DE LOS RÍOS, César, *El románico palentino*. Madrid: Renfe Ediciones, 1989; ANDRÉS, Carlos de, *San Juan 1997: el santo pagano*. Soria: Caja Rural de Soria, 1998.

Asimismo, en 2001, realiza un proyecto para la agencia Cover y el Ministerio de Defensa, sobre la vida de los soldados en el ejército español y la desaparición del Servicio Militar Obligatorio⁵⁹⁷. Entre los encargos colectivos, también se encuentran aquellos documentales con fines promocionales de una determinada región o aspecto, en la misma línea que *Bilbao, ría de hierro*, como el realizado sobre la cultura del olivo en Jaén, en 2004⁵⁹⁸. También ha participado en distintos proyectos, exposiciones y publicaciones colectivas, entre las que se cuentan algunas de las iniciativas de difusión fotográfica más destacadas del panorama estatal, como *A Day in the Life of Spain, Open Spain, Cuatro direcciones, El ojo crítico, el ojo lírico* o *25 años después: Memoria gráfica de una transición*⁵⁹⁹. La presencia de Carlos de Andrés en el ámbito bibliográfico se completa con las publicaciones de carácter histórico, como la *Historia de la fotografía en España, Un siglo en la vida de España y Espejos de la imagen*⁶⁰⁰.

Sobre la serie realizada para el encargo de Metrópoli-30, Carlos de Andrés se ocupa del epígrafe *Caminos*, bajo el que se incluyen los servicios y viales de comunicación. Aunque este tema se ampliará más adelante, no se puede dejar de señalar que durante la segunda gran etapa de desarrollo industrial del Bilbao metropolitano, en el tercer cuarto del siglo XX, uno de los problemas más acuciantes, que influía tanto a la población en su cotidianidad como a las empresas, era el déficit en las instalaciones de comunicación y

597 ANDRÉS, Carlos de, *Soldados*. Madrid: Cover; Ministerio de Defensa, 2002.

598 Como resultado de encargos colectivos, se pueden citar las publicaciones: *300 años, 300 vidas: un retrato en presente para trescientos años de historia*. [Madrid]: Caja Madrid, 2001; *La energía necesaria*. Madrid: Repsol YPF; La Fábrica, 2003; *Jaén, cultura del olivo: 5 visiones*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, D.L. 2004; *Do not disturb. Hoteles y fotografía: una hermosa historia contada en 100 imágenes = Hotels and Photography: a Great History in 100 Images*. [Madrid]: Barceló Hotels & Resorts; La Fábrica Editorial, 2005; *Madrid: Testigo real*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006; *Mírame, mírame: La moda y los complementos a través de la fotografía española*. [Elda]: Fundación Museo del Calzado de Elda, D.L. 2007.

599 *A Day in the Life of Spain*. New York: Collins Publisher, 1988; *Cuatro direcciones: Fotografía contemporánea española, 1970-1990*. Madrid: Lunwerg Editores, D.L. 1991; *Open Spain: Contemporary Documentary Photography in Spain = España abierta: fotografía documental contemporánea en España*. Chicago: The Museum of Contemporary Photography; Barcelona: Lunwerg Editores; Madrid: Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, 1992; *El ojo crítico, el ojo lírico: fotografía española de los 90*. [Madrid]: Instituto de Cooperación Iberoamericana; Agencia Española de Cooperación Internacional, D.L. 1994; *25 años después: Memoria gráfica de una transición*. [Madrid]: Fundación Telefónica, [2000].

600 LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg, 2005, pp. 266-268; DÍAZ, Lorenzo y LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Un siglo en la vida de España: ocio y vida cotidiana en el siglo XX*. Barcelona; Madrid: Lunwerg, 2001, pp. 223 y 280; *Espejos de la imagen: una historia del retrato en España, 1900-2000*. [Salamanca]: Caja Duero; Explorafoto, 2002.

transporte. Además, el entramado existente, especialmente el ferroviario, ocupaba terrenos privilegiados y dificultaba los accesos dentro del espacio urbano⁶⁰¹.

En las imágenes de Carlos de Andrés vemos algunas construcciones clave en el sistema de comunicaciones, como el corredor del Txori Herri, en el Valle de Asúa, en construcción cuando lo fotografía, n.º inv. 97/253 [Fig. 82], y el *Puente de Rontegui*, n.º inv. 97/257, construido en 1979. Ambos proyectos se emprendían tardíamente, ya que habían sido planeados décadas atrás⁶⁰².

Las fotografías de *Estación de El Parque. Bilbao*, n.º inv. 97/247, y las dos *Obras del metro. Bilbao*, n.º inv. 97/255 y 97/256 [Fig. 81], son ilustrativas del momento de cambio que se estaba experimentando. La primera, se trata de una estación que desaparecerá, como parte de la solución de liberar al entramado urbano de las instalaciones ferroviarias, que se complementa con la creación del Metro de Bilbao, que sustituyó a las dos líneas de cercanías que bordeaban ambas márgenes de la Ría. Así, estas tres fotografías, toman una doble perspectiva de un mismo proyecto de intervención urbana: por un lado,



Fig. 80. Carlos de Andrés, *Puerto de Santurtzi. Estación marítima*, 1993, n.º inv. 97/249



Fig. 81. Carlos de Andrés, *Obras del metro. Bilbao*, 1993, n.º inv. 97/256

601 Al respecto, se debe indicar que la serie de Carlos de Andrés está principalmente enfocada a los medios de transporte de personas y no de mercancías, por lo que el entramado ferroviario, por ejemplo, no se registra en su totalidad. Igualmente, en cuanto a los muelles e instalaciones portuarias a lo largo de la Ría, son Gabriele Basilico y Carlos Cánovas quienes fotografían este aspecto.

602 Varias de las soluciones en las comunicaciones, especialmente las viales, ejecutadas hacia finales de los años setenta hasta finales de los noventa, como el corredor Txori Herri y el puente de Rontegui, venían siendo planteadas desde antes de la Guerra Civil, por ejemplo en los planes de ordenación urbana impulsados por Indalecio Prieto, en época de la Segunda República, e incluso antes. Este retraso no deja duda de la urgencia de las medidas en este ámbito. PRIETO, Indalecio, *Pasado y futuro de Bilbao: Charlas en Mejico* [sic]: copiadas por los taquígrafos bilbainos Progreso Vergara y Víctor Salazar. [Erandio-Bilbao]: Ediciones El Sitio, 1980. Por otro lado, con el nuevo sistema postfordista y la relevancia que se le concede al marketing urbano, hace imprescindible la puesta en valor de los activos urbanos.

como memoria de aquello que va a ser eliminado, no exento de un sentimiento de añoranza; por el otro, como proclama de los mejoras que se están llevando a cabo y exaltación del tiempo que está por venir.

La cronología de la colección *Bilbao, ría de hierro* comporta que la visión que se ofrece de la región sea precisamente de un momento de cambio, en el que el viejo modelo de urbanismo está en decadencia y en proceso de ser substituido y renovado, con unos nuevos parámetros. En el apartado de *Caminos* se percibe de forma clara ese momento de transición, explicitado mediante los comentarios que acompañan a las fotografías en el catálogo. En el caso de las instalaciones destinadas a desaparecer, estos textos breves anticipan la reformulación urbana prevista, como en la mencionada *Estación de El Parque. Bilbao*, n.º inv. 97/247, que da noticia del futuro de Abandoibarra, como símbolo del nuevo Bilbao⁶⁰³. También el *Aeropuerto de Sondika*, n.º inv. 97/258 y 97/259, se presenta, mediante el texto, como promesa de prosperidad, justificando las transformaciones que se están dando⁶⁰⁴.

Otras tres imágenes muestran los resultados de la modernización con las nuevas instalaciones del Puerto de Bilbao para pasajeros, en *Puerto de Santurtzi. Estación Marítima*, n.º inv. 97/249 [Fig. 80], y *Puerto de Santurtzi, llegada del Ferry de Portsmouth*, n.º inv. 97/250⁶⁰⁵. Finalmente, en *Parada de autobús, línea Bilbao-Lezama*, n.º inv. 97/251, y *Bilbobús*, n.º inv. 97/260, el texto nos presenta el autobús como medio insustituible, lo cual, puede extrapolarse a la idea de permanencia del pasado.

La constante presencia humana en las fotografías de Carlos de Andrés revela la tendencia del autor hacia un documentalismo social. Las infraestructuras e instalaciones de los distintos medios de transporte se muestran a través de los ciudadanos que hacen uso de ellas, en lugar de mostrarlas como protagonistas de las tomas.

603 *A un paso, el Museo del Parque; al otro lado del puente el campus de la Universidad de Deusto; en las inmediaciones, la maravillosa oportunidad de Abandoibarra como eje de centralidad cultural y de servicio. "Caminos = Bideak = Pathways", Ría de hierro = Burdinezko itsas-adarra = Iron River, 1993, op. cit., p. 166.*

604 El aeropuerto de Sondika estaba todavía por ampliar en el momento de tomar las fotografías. Es en 2000 cuando se inaugura la nueva terminal de pasajeros de Loiu, diseñada por Santiago Calatrava, y un año antes habían terminado las obras de la torre de control y otras relativas a las pistas e instalaciones.

605 Toda la zona portuaria de Santurtzi, tanto de pasajeros como de mercancías, fue sometida a unas importantes obras de ampliación del puerto exterior de Bilbao, de 1993 a 1998. A partir del 1993, el barco *Pride of Bilbao* comunica Bilbao con Portsmouth, hasta 2010.

En cuanto a los recursos estilísticos empleados, en varias fotografías destaca la presencia de elementos rectilíneos que estructuran la composición, a veces creando marcos que compartimentan la imagen, como en *Estación de El Parque*, *Puente Rontegui*, y *Aeropuerto de Sondica*. Otras veces, estas estructuras marcan el ritmo de la composición, como en *Obras del corredor del Txori Herri*.

También se aprecia en algunas de las obras de Carlos de Andrés un guiño humorístico, como en *Puerto de Santurtzi. Estación marítima*, al presentar a la gente de la sala de espera *atrapados* tras un cristal, de modo que parecen colocados para ser vistos, como maniquíes en un escaparate⁶⁰⁶. Este sentido del humor también se reconoce en *Aeropuerto de Sondica*, con el enorme morro del avión, ocupando buena parte de la escena, que crea un juego visual con las piernas que se asoman por su parte inferior, dando la idea de que ambos elementos forman parte de un mismo cuerpo.

Asimismo, de Andrés hace uso de algunos recursos propios del lenguaje fotográfico, registrando con la cámara percepciones que la visión directa no permite, como la representación de la velocidad de los coches, que salen *movidos* por haber hecho la toma con un tiempo de exposición relativamente largo, en *Barrio de San Ignacio, subida a Enekuri*, n.º inv. 97/248. El mismo efecto lo emplea, de forma más acusada, en *Plaza Moyúa. Bilbao*, n.º inv. 97/254, en la que únicamente se ve una estela y la imagen incorpórea de tres piernas. También en *Bilbobus*, n.º inv. 97/260, lo emplea para ofrecer una visión espectral de la figura que ocupa el primer plano de la imagen, permitiendo ver el segundo plano, y agudizándose la extrañeza visual por el reflejo de la luna del conductor.



Fig. 82. Carlos de Andrés, *Obras del corredor del Txori-Herri*, 1993, n.º inv. 97/253

606 El autor no tuvo acceso a las zonas de espera del Puerto, y tuvo que hacer las fotografías detrás de una verja, como también sucedió en la otra toma del lugar, n.º inv. 97/250.

Gabriele Basilico

... *intentaba reconstruir un sentido y una coherencia del paisaje a través de la imagen*⁶⁰⁷

Gabriele Basilico (Milán, Italia, 1944-2013) es uno de los autores más reconocidos de los representados en la Colección fotográfica del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Se inició en el medio a finales de la década de 1960, y su producción siempre estuvo vinculada al tema de la arquitectura, disciplina que estudió en la Universidad.

La primera gran serie con la que Basilico adquiere notoriedad es *Milano, ritratti di fabbriche*, en la que hace un mapa visual de los suburbios industriales de la ciudad italiana, que fotografía entre 1978 y 1980. En esta serie, su mirada está próxima a la tendencia de Hilla y Bernd Becher, centrada en las arquitecturas captadas como volúmenes escultóricos, y que pronto se ampliará a una visión más general del urbanismo⁶⁰⁸. Es precisamente en su ciudad natal donde desarrolla una parte importante de su producción, y donde adquiere una determinada mirada y forma de entender el urbanismo a través de la imagen fotográfica, que posteriormente traslada y amolda a la realidad de otras ciudades en las que trabaja. Uno de los primeros proyectos colectivos en los que participa es *Viaggio in Italia*, sobre el paisaje italiano contemporáneo, expuesto en 1984, y en el que Basilico participa con fotografías realizadas a las fábricas de Milán. El proyecto, supuso un intento por establecer una nueva mirada sobre el paisaje italiano, alejada de la tradicional e idílica. También sobre Milán realiza la serie *The Interrupted City*, en 1995, con un lenguaje ya completamente maduro⁶⁰⁹. De hecho, un año antes, la Fondazione Galleria Gottardo de Lugano, Suiza, había organizado una gran retrospectiva con su obra, *L'esperienza dei luoghi (1978-93)*⁶¹⁰.

Años antes, y a partir de su interés por la representación de las ciudades, como una parte esencial del paisaje contemporáneo, el autor empieza a realizar encargos para editoriales, empresas e instituciones públicas y privadas, enfocadas principalmente al

607 Gabriele Basilico sobre la *Mission photographique de la DATAR*, en *Gabriele Basilico habla con Roberta Valtorta*, 2011, *op. cit.*, p. 47.

608 El proyecto fue objeto de una muestra en el Padiglione d'Arte Contemporanea de Milán y de una publicación posterior. BASILICO, Gabriele, *Milano, ritratti di fabbriche*. [Milano]: [s.n.], 1983.

609 Posteriormente se publica: BASILICO, Gabriele, *The Interrupted City*. Barcelona: Actar, 1999.

610 *L'esperienza dei luoghi: Fotografie di Gabriele Basilico 1978-1993*. Lugano: Fondazione Galleria Gottardo, 1994. Un año más tarde será reeditado por Art&.

registro del territorio, de arquitecturas y de procesos de construcción, convirtiéndose en uno de los fotógrafos más solicitados para la documentación del desarrollo del paisaje urbano, y uno de los que mejor ha sabido interpretar sus transformaciones, así como sus significados connotativos⁶¹¹. Entre las ciudades y regiones que ha retratado encontramos Estambul, Niza, Nápoles, Hong Kong y Río de Janeiro, Emilia-Romagna y Palermo, entre otras.

Entre los numerosos encargos realizados por Basilico, se debe destacar su participación en la *Mission photographique de la DATAR* (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale), uno de los grandes programas de documentación del territorio que se han llevado a cabo en el siglo XX, que será comentado más adelante. Dentro de la misma, el autor fotografió, durante 1984 y 1985, el paisaje del litoral de la región francesa de Nord-Pas-de-Calais. Vinculado al trabajo realizado para la DATAR, a modo de ampliación y como un proyecto de investigación personal, surgió *Porti di Mare*, sobre once puertos de Europa, algunos ya presentes en la DATAR. Las fotografías surgidas de ambas iniciativas, que pueden entenderse como continuación una de la otra, han sido objeto de varias publicaciones, como la citada y galardonada *Porti di mare*, de 1990, o *Borde de mer: Mission photographique de la DATAR: 1984/1985*, en 1992⁶¹².

Otra Mission photographique en la que participa es la de Beirut, en 1991⁶¹³. En estas fotografías, Basilico adopta una perspectiva más analítica sobre el paisaje urbano y su impacto sobre la sociedad, en una ciudad que había estado en guerra durante 15 años, con unas implicaciones que sobrepasan la función de registro. No obstante, ello no conlleva una diferenciación en la precisión técnica de sus fotografías anteriores.

En la serie de Beirut, el autor utilizó una cámara de gran formato, una Linhof, siendo

611 Entre otros, recibe un encargo para la *VI Mostra Internazionale di Architettura*, de la Bienal de Venecia de 1996, que dio como fruto el proyecto realizado junto al arquitecto Stefano Boeri, *Sezioni del paesaggio italiano*. Para la misma realiza otro encargo conjunto, publicado en: *Pavilions and gardens of Venice biennale*. Roma: Contrasto, 2013.

612 BASILICO, Gabriele, *Porti di mare*. Udine: Art&, 1990; BASILICO, Gabriele, *Bord de mer: Mission photographique de la DATAR: 1984/1985*. Udine: Art&, 1992; BASILICO, Gabriele, *Bord de mer*. [Cherbourg-Octeville]: le Point du jour; [Rouen]: Pôle Image Normandie, 2003; BASILICO, Gabriele, *Bord de mer: inediti: 1984/1985*. Firenze: Verbavolant, 2011.

613 *La Mission photographique de Beyrouth* fue organizada por Dominique Eddé, tras el fin oficial de la guerra, que había durado quince años, y antes de los trabajos de restauración de la ciudad. Los fotógrafos que participaron junto a Basilico fueron: Josef Koudelka, René Burri, Raymond Depardon, Fouard Elkoury y Robert Frank. En este caso, no había una división de temas o espacios entre los fotógrafos, que tenían total libertad de actuación.

este formato con el que trabajaba habitualmente; otra cámara que empleó en otros proyectos fue una Silvestri, con un gran angular y compacta. Generalmente, en su producción predomina la fotografía en blanco y negro, especialmente en su primera época, aunque en ocasiones también empleará el color, como en Beirut o en *The Interrupted City*, por poner dos ejemplos. Asimismo, Basilico no emplea artificios visuales en sus tomas, ni utiliza lentes excesivamente complejas, como grandes angulares o teleobjetivos; tampoco trabaja con luces intensas ni grandes contrastes.

Dentro de la geografía española, el puerto de Barcelona ya aparece registrado como parte del proyecto *Porti de Mare*, con fotografías fechadas en 1987⁶¹⁴. Dos años más tarde, la revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, le hace un encargo sobre el *Litoral* barcelonés, en un proyecto colectivo para el registro de los cambios que estaban por darse con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992, en el que también participó John Davies⁶¹⁵. En Vigo, Basilico participa en el tercer certamen de Vigovisións, en el que se invitaba a varios fotógrafos internacionales a trabajar durante una semana, empleando la ciudad como escenario, en el marco de la IV Fotobienal que se celebraba en la ciudad⁶¹⁶. En Valencia, trabajó en tres proyectos, dos en 1998: el primero, centrado en la Universidad de Valencia, por el quinto centenario de su fundación, y el segundo, sobre el edificio del Palacio de Congresos de Valencia, de Norman Foster, ambos colectivos⁶¹⁷. Entre el año 2000 y 2001, Basilico fotografía la ciudad de Valencia, en un proyecto del Institut Valencià d'Art Modern, en el que se pone en parangón las fotografías tomadas en

614 Aunque las exposiciones de Basilico en España no serán relatadas aquí de forma específica, sí cabe destacar que una de las primeras, sino la primera, tuvo lugar en la Fundació Joan Miró de Barcelona, en 1985. También es reseñable, entre otras que se han referenciado a lo largo del texto, la muestra que se celebró en el Museo de Bellas Artes de Santander, entre el 21 de diciembre de 2006 y el 28 de febrero de 2007, de la que se publicó el catálogo: *Gabriele Basilico: Huellas de identidad*. Santander: Ayuntamiento de Santander; Museo de Bellas Artes, D.L. 2006.

615 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme: Barcelona: A Virtual Geography*, [n.º 188], octubre-noviembre-diciembre 1990. Este ejemplar de la revista no viene numerado y se puede encontrar citado como el n.º 186, sin embargo, por la sucesión de otros ejemplares se correspondería con el n.º 188. El mismo año de la publicación se celebró una exposición en el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

616 *IV Fotobienal - Vigo 90*. Vigo: Concello de Vigo; Centro de Estudios Fotográficos, 1990. En el certamen de 1992 participó John Davies. En 2003 se organiza una muestra que recoge las obras producidas en las distintas convocatorias del programa y se publicó el catálogo *Vigovisións*. [Vigo]: MARCO, 2003.

617 *Esguards distants: Estudi general de la Universitat de València*. [Valencia]: IVAM; Universitat de València, D.L. 1998. Se celebró una exposición en el IVAM de Valencia, del 29 de abril al 27 de junio de 1999. Y *Seis miradas y una obra: Palacio de Congresos, Valencia*. [Valencia]: Palacio de Congresos de Valencia, [1998].

ese momento, con otras del autor de Berlín y Milán⁶¹⁸. El autor también retrata la ciudad de Santiago de Compostela en un encargo conjunto del Centro Galego de Arte Contemporánea, dentro del programa oficial del año Xacobeo, que dio como resultado la muestra *Compostela, 10 visiones*⁶¹⁹.

La intensa producción de Basilico ha sido ampliamente publicada, en buena medida por tratarse de proyectos de encargo destinados a ser difundidos en formato libro. Una de las primeras ediciones que compila una parte significativa de su producción, de 1984 a 1999, es *Cityscapes*⁶²⁰.

Entre los galardones que le han sido concedidos, recibe el Grand Prix Mois de la Photo de París, en 1990, por la exposición y el libro *Porti di mare*. En 1996, en la 6ª Bienal de Arquitectura, en el marco de la Bienal de Venecia, le otorgan el Osella d'Oro al mejor fotógrafo de arquitectura. En 1997, en la segunda edición de la Bienal de Gwangju, en Corea del Sur, es premiado en la sección *Space*, y en el 2000, el Istituto Nazionale di Urbanistica le premia por su contribución a la documentación del espacio urbano contemporáneo. Un año más tarde, la galería Oliva Arauna gana el Premio Saab Festival Off de PhotoEspaña por la exposición de Basilico *Beirut*⁶²¹. En 2007, la Fundación Astroc le concede el Premio Internacional de Fotografía de Arquitectura, con motivo del cual expone *Intercity*, en su sede madrileña⁶²².

Basilico investiga en sus fotografías sobre el hecho urbano, adaptándose en cada caso a las exigencias del paisaje y a la propia experiencia del lugar. Sus proyectos

618 *Gabriele Basilico, Milán – Berlín – Valencia*. Barcelona: Actar Editorial, 2001. La exposición tuvo lugar del 12 de julio al 30 de septiembre de 2001. Asimismo, las fotografías de Basilico que conserva el IVAM han formado parte de varias muestras, organizadas por la institución con sus fondos fotográficos.

619 *Compostela: Gabriele Basilico*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Comunicación Social y Turismo; Centro Galego de Arte Contemporánea, 2004. Se publicaron catálogos de cada uno de los diez artistas de la exposición conjunta, que tuvo lugar del 5 de marzo al 30 de mayo del 2004. También participó en la muestra Roland Fischer, autor que está representado en el fondo fotográfico de *Arteder'82*.

620 BASILICO, Gabriele, *Gabriele Basilico: Cityscape*. London: Thames and Hudson, 1999. Otras publicaciones que recopilan una parte substancial de su obra son: *Gabriele Basilico: Fotografie 1978-2002*. Torino: GAM, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, 2002, y *Gabriele Basilico: Work Book, 1969-2006*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2006.

621 Basilico expuso en cuatro ocasiones en la galería Oliva Arauna. Además de *Beirut*, la galería acogió las series *Miradas urbanas*, en 2005; *Silicon Valey*, en 2008, y *Contact 1984*, en 2009.

622 Bajo el mismo título se celebra una muestra en la Sala Municipal de Exposiciones de San Benito, Valladolid, del 10 de abril al 13 de mayo del 2008, y se publica *Gabriele Basilico: Intercity*. Madrid: La Fábrica, D.L. 2008.

fotográficos recorren un amplio rango de intereses y cuestiones en torno a la modificación del territorio, enmarcado en un contexto histórico del paso de la era industrial a la postindustrial.

El autor observa la forma de la ciudad, como un gran cuerpo que respira y está en constante transformación; de la ella quiere registrar los signos, privilegiando la representación del espacio y la arquitectura. Su obra se centra preferiblemente en la ciudad media y, en concreto, en las periferias, así como las zonas fronterizas, donde las contradicciones urbanísticas y territoriales son más acusadas. Las fotografías de Basilico muestran ciudades en silencio, sin la presencia humana, procurando captar su estructura pura y el espíritu del escenario urbano, que a su vez, paradójicamente, representa a la sociedad y la vivencia de quien lo habita, desde la *psicología del sujeto*. Su trabajo debe entenderse como una tentativa de penetrar en una experiencia problemática, en cierta medida, desde una perspectiva crítica del desarrollo urbano de las últimas décadas.

La producción de Basilico combina lo documental con la descripción de síntomas y una psicología del mundo contemporáneo, al mismo tiempo que contrapone el valor estético de la arquitectura con sus funciones sociales. Todo ello comporta una disfuncionalidad en la cultura arquitectónica y urbana de nuestro tiempo, que se distingue en sus obras⁶²³.

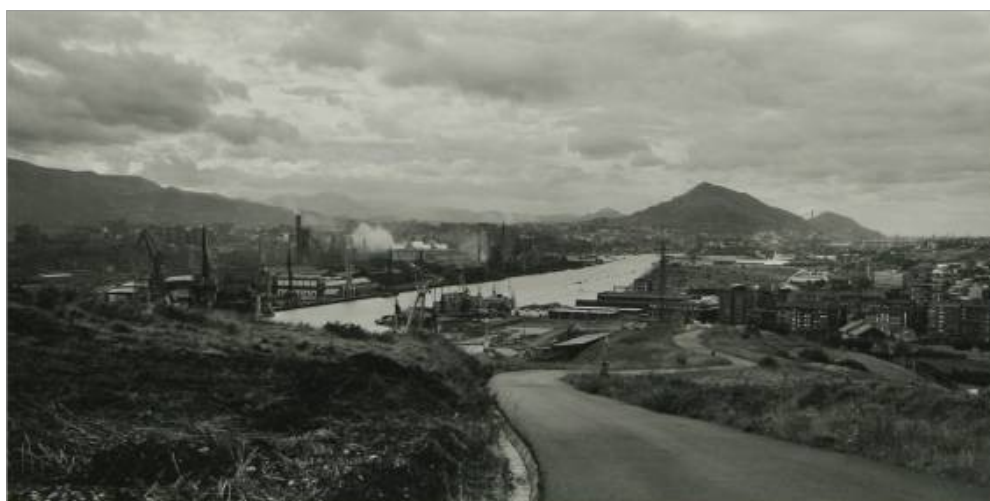


Fig. 83. Gabriele Basilico, *Lutxana. Erandio*, 1993, n.º inv. 97/267

623 Durante sus últimos años, Basilico se dedicó a la creación de libros, en los que busca una dialéctica interna, con la creación de nuevos discursos y narrativas mediante la articulación de distintas vistas y perspectivas con las que ha fotografiado el paisaje en cada momento.

El interés de Basilico evoluciona desde un primer momento, en el que se centra en las obras construidas por el hombre, para pasar a analizar, posteriormente, *la intensa relación entre las obras del hombre y el espacio*, desde una visión del paisaje más contemplativa⁶²⁴. Una mirada lenta, que se detiene en los detalles, con una actitud similar a la ya comentada de Patxi Cobo, aunque con resultados diferentes. La fotografía de Basilico evoluciona hacia un proceso de síntesis, que muestra una visión global del lugar, con vistas generales desde una perspectiva elevada, que empleó habitualmente en la DATAR, así como en *Puerto de Santurtzi*, n.º inv. 97/261, o *Lutxana. Erandio*, n.º inv. 97/267 [Fig. 83], que compendian el paisaje, captado desde un primer plano, cercano, hasta un horizonte lejano. Esta visión aérea permite condensar, aunque no ofrece información sobre la estructura de la urbe, a la que posteriormente prestará más atención, sin abandonar nunca esas visiones panorámicas. Las fotografías, a veces, se ven interrumpidas por algún elemento en primer plano, como los postes eléctricos en *Ría del Nervión*, n.º inv. 97/269, o en *Axpe. Erandio*, n.º inv. 97/268, con una toma realizada desde una perspectiva baja. El infinito, como objeto, será otra de las nociones que Basilico incorpora a su lenguaje fotográfico, que a veces se traduce en puntos de fuga, que se desvanecen en la lejanía, como en *Lamiako*, n.º inv. 97/270, *Ría del Nervión (hacia Bilbao)*, n.º inv. 97/274 [Fig. 94], o *Ría del Nervión (hacia Portugalete)*, n.º inv. 97/275. Por otro lado, se aprecia en varias fotografías de Bilbao un interés por registrar aspectos atmosféricos, que se concretan en las humaredas que desprenden las fábricas y en las acumulaciones de nubes en el cielo.

Sobre las fotografías realizadas en Bilbao, el propio autor comentó:

*As a rule, I find it easiest to discover the unique character of a place through its architectural forms and the visual qualities of their details. In the port of Bilbao, however, it was the setting -the river sparkling in the sun, the shipyard, the surgical wound almost like an amputation in the ground- that offered me a different way of reading the scene's essentials corporeality.*⁶²⁵

624 BASILICO, Gabriele, *Arquitecturas, ciudades, visiones: Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid: La Fábrica Editorial, 2008, p. 39.

625 "Por norma, encuentro más fácil descubrir el carácter único de un sitio a través de sus formas arquitectónicas y las cualidades visuales de sus detalles. En el puerto de Bilbao, sin embargo, fue el escenario – el río [sic] brillando al sol, el astillero, la herida quirúrgica casi como una amputación en el terreno- lo que ofreció una forma diferente de interpretar la corporalidad esencial de la escena" (traducción de Paula Barceló). Se trata de un comentario hecho a la obra *Dársena Udondo*, n.º inv. 97/272. Gabriele Basilico, en BONAMI, Francesco, *Gabriele Basilico*. London: Phaidon, 2005, p. 34.

La *Ría* es, precisamente, el tema que desarrolla Basilico en sus fotografías, siendo la protagonista de la serie, aunque no siempre se presenta de un modo explícito, como sucede en las tres homónimas *Puerto de Santurtzi*, n.º inv. 97/263, n.º inv. 97/264 y n.º inv. 97/265. Precisamente, las vistas generales de la Ría y sus alrededores ofrecen un panorama con una fuerte presencia industrial, que se impone en prácticamente todas las imágenes de Basilico, a veces de un modo más directo que en la serie dedicada al *Paisaje industrial*. Las fotografías de Basilico tienen un componente analítico y descriptivo que proporciona una noción de la configuración del territorio. Frente a ésta, la visión de Carlos Cánovas es más cercana e intimista; muestra la industria de un modo sugestivo, esquivando encuadres amplios a favor de tomas cerradas de elementos concretos, difíciles de contextualizar.

La de Basilico es la serie de *Ría de hierro*, junto a la de John Davies, que ofrece una visión más descarnada y menos amable, lo cual no es incompatible con la belleza estética de las imágenes que ofrecen vistas atestadas de instalaciones industriales, como sucede en *Ría del Nervión. Altos Hornos*, n.º inv. 97/266 [Fig. 84], y *Lutxana. Erandio*, n.º inv. 97/267 [Fig. 83].



Fig. 84. Gabriele Basilico, *Ría del Nervión. Altos Hornos*, 1993, n.º inv. 97/266

Carlos Cánovas

*La conciencia de que algo va a desaparecer nos mueve a registrarlo
en un intento por hacerlo permanecer**

Carlos Cánovas (Hellín, Albacete, 1951) se inicia en la fotografía de niño, junto a su padre, quien era aficionado a la fotografía y le enseña los rudimentos de la misma, sobre todo en lo relativo al laboratorio y el positivado de las imágenes. Se empieza a interesar por la fotografía de forma personal hacia 1973, y es en 1978 cuando se dedica a ella plenamente. Su formación, además de lo que aprendió de su padre, ha sido autodidacta, principalmente a través de libros. A nivel estético, Cánovas se ha interesado especialmente por aquellos fotógrafos de paisaje, generalmente urbanos, que han registrado tanto las transformaciones como las nuevas concepciones espaciales; desde los clásicos del siglo XIX, como Charles Marville, Thomas Annan, Timothy O'Sullivan y Eugène Atget, pasando por, ya en el siglo XX, el ineludible Walker Evans, hasta llegar a Ed Ruscha y los nuevos planteamientos paisajísticos de *New Topographics*, en las décadas de 1960 y 1970 ⁶²⁶.

El autor ha desarrollado una amplia carrera fotográfica desde el ámbito navarro, donde vive desde su infancia. Ha llevado a cabo varias investigaciones sobre fotografía, tanto teóricas como historiográficas, habiendo ejercido también de comisario en varias muestras, destacando aquellas que son fruto de investigaciones sobre la historia de la fotografía navarra⁶²⁷. En el ámbito de la formación, ha impartido diversos cursos y talleres

* CÁNOVAS, Carlos, "Notas para una historia interminable", SALMERÓN, Gorka, *Leaxpi industri paisaiak*. Legazpi: Burdinola, 2014. [28/12/15]. Disponible en: <http://carloscanovas.com/texts/notas-para-una-historia-interminable/>

626 Como se verá en este mismo capítulo, a partir de finales de los años setenta hay una corriente fotográfica que atiende a cuestiones relativas al paisaje. Por otro lado, a nivel estatal, se ha relacionado la obra de Cánovas con la de Humberto Rivas, sin embargo se trata más bien de una coincidencia de intereses, mientras que con el fotógrafo Paco Gómez sí existe una influencia estética más notable.

627 CÁNOVAS, Carlos, *Miguel Goicoechea: un pictorialista marginal = The Marginal Pictorialist*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1994; CÁNOVAS, Carlos, *Nicolás Ardanaz*. Pamplona: Museo de Navarra, 2000. Estas dos publicaciones son catálogos de exposiciones que también comisarió el autor. Asimismo cabe destacar el comisariado que realizó de cuatro exposiciones bajo el título *Imágenes en el tiempo, fotógrafos históricos de navarra*, en años consecutivos a partir de 1986, dedicada cada una de ellas a tres autores. Otras publicaciones de interés, en el ámbito de la investigación, son: CÁNOVAS, Carlos, "Fotografía y museo: querencias y experiencias", *Revista mus-A: Revista de los museos de Andalucía: La fotografía y el museo*, n.º 9, 2008, pp. 76-85; CÁNOVAS, Carlos, *Apuntes para una historia de la*

tanto teóricos, sobre historia, técnica e historia de la fotografía, como prácticos. Entre otros, cabe citar los realizados en la Universidad de Cantabria, en la Universidad Pública de Navarra, donde impartió talleres de fotografía desde 2000 hasta 2014, y en la Universidad de Navarra, en 2015 y 2016. Además, ha intervenido en numerosas charlas y conferencias. En relación a la conservación y gestión fotográfica, ha realizado trabajos técnicos de copiado y digitalización de archivos fotográficos.

La obra fotográfica de Cánovas ha participado en multitud de exposiciones, tanto individuales como colectivas, en el ámbito nacional e internacional, siendo difícil hacer una selección de las más significativas. Entre las colectivas no se puede dejar de mencionar las ya citadas de *Open Spain* y *Cuatro Direcciones*, por lo que supusieron en la difusión del medio, pudiendo sumar otras de primer orden como *El Papel de la fotografía*, *Afal - Nueva Lente - PhotoVisión*, en la Biblioteca Nacional, en 2006, y con una itinerancia posterior⁶²⁸. Entre las individuales hay que citar la celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1994, bajo el título *Paisaje sin retorno*⁶²⁹; *Paisajes fugaces*, que tuvo lugar en el IVAM, en 1997, y *Dolientes plantas*, que expone por primera vez en 1982, en Burlada, y en 1998 en el Museo de Arte e Historia de Durango, dentro de las I Jornadas Internacionales de la Imagen. La más reciente, *En el tiempo*, recopila buena parte de su producción sobre el paisaje urbano⁶³⁰.

Desde el inicio de su trayectoria, la producción de Cánovas se ha caracterizado por la fotografía urbana y de arquitectura, desarrollada como parte de su creación personal y como resultado de los encargos de registro del paisaje urbano, similares al de *Bilbao, ría de hierro*. El autor se centra principalmente en el paisaje industrial y en los espacios del extrarradio de las ciudades, con una especial atención hacia aquellos en decadencia y que han ido abandonando su actividad. Se trata, por tanto, de lugares cuya configuración está destinada a ser alterada, muchas veces por asentarse en ellos una industria

fotografía en Navarra. «Panorama, n.º 13». Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1989, y CÁNOVAS, Carlos, *Navarra: Fotografía*. [Pamplona]: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales, 2012.

628 *El Papel de la fotografía: Afal, Nueva Lente, PhotoVisión*. [Madrid]: Bello Gestión Cultural, [2005]. La exposición en la Biblioteca Nacional tuvo lugar del 29 de noviembre de 2005 al 12 de febrero de 2006.

629 La exposición tuvo como objeto las fotografías de Cánovas resultantes del proyecto *Deriva de la ría: paisaje sin retorno*, realizado junto a Miguel Sánchez Ostiz, que se comenta más adelante.

630 *En el tiempo* se expuso en el Museo Universidad de Navarra, del 5 de abril al 1 de octubre del 2017; posteriormente, en el Museo Ico, en Madrid, como parte del programa de PhotoEspaña 2018, del 30 de mayo al 9 de septiembre del 2018.

paralizada o abocada a desaparecer, como era el caso de la industria tradicional vizcaína en la década de 1990.

Su obra sobre paisaje urbano se ha ido estructurando a lo largo del tiempo en series sucesivas, que generalmente se mantienen abiertas, sin un cierre definitivo, por lo que las fechas indicadas responden a la época de mayor producción de las mismas. *Tapias*, hacia 1978-1980, es la primera serie en la que se identifican algunas de las características que permanecerán en su producción posterior. Otras que podemos citar son *Paisajes recónditos*; *Extramuros*, de 1982 a 1987; *Paisaje anónimo*, de hacia 1993⁶³¹, y *Séptimo cielo*, iniciada en 2007 y en la que ha trabajado hasta el 2017. En esta última, profundiza en esa idea de la periferia, como espacio destinado a desaparecer, pero que permanece; un concepto ya mencionado y que es común a otras⁶³².

Interesa destacar dos de los muchos encargos de carácter urbanístico que ha realizado el autor, por tener como objeto la villa de Bilbao. El primero de ellos es *Retornos*, citado en el capítulo dedicado a Mikel Alonso por enmarcarse dentro de ese concepto del *antes y el después* de un mismo lugar, mediante la *refotografía* del mismo. En este encargo, Cánovas hace tomas de las mismas vistas de Bilbao que aparecen en imágenes publicadas como tarjetas postales, realizadas por Lucien Roisin y Josep Thomas, de 1919 a 1940⁶³³. El segundo, también mencionado, es *Deriva de la ría: paisaje sin retorno*, realizado junto a Miguel Sánchez Ostiz. Éste se engloba dentro de un proyecto más amplio, *Bizkaiari begira*, en el que participaron cuatro parejas de creadores, formadas cada una por un fotógrafo y un escritor, para la realización de una colaboración

631 La serie fue expuesta en varias ocasiones, la primera en 1993, en la Casa de la Cultura de Zizur Mayo, Navarra, y la última en 2008 en la Sala Caja Inmaculada de El Puerto de Santa María, Cádiz. Con ocasión de la muestra en el Photomuseum de Zarautz se publicó: CÁNOVAS, Carlos, *Izengabeko paisaia = Paisaje anónimo*. Zarautz: Photomuseum Argazki Euskal Museoa, D.L. 1994.

632 *Séptimo cielo* se expuso por primera vez en 2010, en la Galería Mikel Armendia, en Pamplona, y en Galería Kanon, en Tudela. Posteriormente también ha sido expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, en Barcelona; en la Sala Polvorín de la Ciudadela de Pamplona; en el Patronato de Cultura de Zizur Mayor; en la Sala Amarika de Vitoria-Gasteiz, y en el Centro Nacional de Fotografía, en Torrelavega. Se han publicado varios catálogos, entre los que cabe destacar: CÁNOVAS, Carlos, *Séptimo Cielo*. «Tender puentes, 08». [Pamplona]: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, D.L. 2012; y CÁNOVAS, Carlos, *Zazpigarren zerua = Séptimo Cielo*. Pamplona: Ayuntamiento = Iruña Udala, D.L. 2011.

633 *Itzulerak = Retornos*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutza Fundazioa, 2000. Posteriormente, Cánovas participa en un proyecto colectivo, en el que también estarán Gabriele Basilico y Roland Fischer, fotografiando la ciudad de Pamplona según otras del siglo XIX de la colección fotográfica de la Universidad de Navarra. La exposición *Profecías. Fondo fotográfico Universidad de Navarra*, itineró por distintas ciudades, como Salamanca, Valencia o Madrid, donde formó parte del programa de PhotoEspaña, en 2010. *Profecías = Prophecies*. [Salamanca]: Universidad de Salamanca, 2009.

artística sobre un determinado espacio del territorio de Bizkaia⁶³⁴. Se debe tener en cuenta que Cánovas incluye, generalmente, bajo el título *Paisaje sin retorno*, tanto las fotografías resultantes de este encargo como las de *Bilbao, ría de hierro*. Los dos grupos de imágenes fueron realizados de forma casi paralela, ya que *Paisaje sin retorno* fue un encargo mucho más dilatado en el tiempo que *Ría de hierro*, con lo que durante un espacio de tiempo coincidió la producción de uno y otro. La coherencia de la producción de Cánovas y la *fidelidad a sus motivos, a sus preocupaciones estéticas*, comportan que las fotografías de ambos proyectos mantengan una cohesión estilística y temática⁶³⁵.

Desde principios de los años ochenta, Carlos desarrolla tres series con plantas como objeto principal: *Dolientes plantas*, de 1981 a 1984⁶³⁶, *Plantas para una pared*, de 1984 a 1987, y *Vida secreta*, de 1990 a 2007⁶³⁷. En éstas, se mantiene el interés por el espacio arquitectónico y el modo de ocuparlo, pero se incide en el papel de la vegetación dentro de un entorno urbano, desnaturalizado, en el que las plantas se presentan aisladas, solitarias; parecen haber sido secuestradas, como contrapunto a la alienación de lo orgánico en las formas de hábitat actuales. En cierto sentido, Cánovas humaniza las plantas, en tanto que parecen adoptar sentimientos y actitudes; son retratadas en espacios, generalmente arquitectónico, vacíos y de una cierta frialdad, en imágenes que mantienen una poética del abandono, en este caso el de las plantas, común a sus fotografías de arquitecturas⁶³⁸. Esa misma idea de la naturaleza insertada en la ciudad se

634 Las otras tres propuestas fueron: *La muga en el horizonte*, de José Ignacio Lobo Altuna y Raúl Guerra Garrido; *Ría de Bilbao: Vulcanoren sutegia*, de Joan Fontcuberta y Manuel Vázquez Montalbán; *Zabalbideak*, de Ramón Serras y Bernardo Atxaga. El proyecto *Bizkaia begira* fue impulsado por Bilbao Bizkaia Kutxa. Las cuatro series de fotografías se expusieron de forma paralela, aunque en muestras concebidas como individuales, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 19 de diciembre de 1994 al 15 de enero de 1995. También se hizo una publicación distinta de cada una de las cuatro propuestas, de las que citaremos únicamente la que aquí nos ocupa: CÁNOVAS, Carlos, y SÁNCHEZ OSTIZ, Miguel, *Deriva de la ría: Paisaje sin retorno*. «Bizkaia begira». Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1994.

635 SÁNCHEZ OSTIZ, Miguel, “Los escenarios de un merodeador”, *Carlos Cánovas: paisajes fugaces*. Valencia: IVAM, Centre del Carme, 1997, p. 27.

636 *Dolientes plantas* ha sido expuesta en la Sala de Cultura CAN, Burlada, Navarra, en 1982; en la Galería Forum de Tarragona, la Sala de Cultura CAN-Castillo de Maya de Pamplona y la Agrupación Fotográfica de Guadalajara, en 1983; en el Museo de Arte e Historia de Durando, dentro de las Jornadas Internacionales de la Imagen, en 1987, y en la Photo-Gallery 87, Cornegliano, Italia, en 1988.

637 Las fechas señaladas indican el período de mayor dedicación a las mismas, pero se trata de series abiertas, como se ha dicho anteriormente. La segunda de las series también se puede encontrar titulada como *Para una pared*.

638 Con una selección de fotografías de las tres series citadas se expuso *Plantas*, en la galería Espacio Marzada de Bilbao, del 20 de noviembre al 30 de diciembre del 2015, y *Por las mismas calles*, en el

encuentra también en *Tapias*, una de sus primeras series, en la que la naturaleza rompe los muros y pavimentos para abrirse paso e interrumpir la monótona uniformidad del cemento. Cánovas nos muestra, pues, la difícil convivencia entre las construcciones humanas y la naturaleza, o su reconciliación, lo cual remite, a fin de cuentas, al origen del territorio que habitamos y de la relación del hombre con el mismo; un tema transversal en sus fotografías sobre arquitecturas abandonadas e instalaciones obsoletas.

La única serie conocida del autor en la que aparece explícitamente la figura humana es *María fugit*⁶³⁹. En ella, Cánovas retrata a su hija, desde 1987 hasta 1996, en imágenes que hablan de la fugacidad del tiempo, de la que muchas veces no somos conscientes, y que el autor aborda mediante el proceso de crecimiento de María, hasta su adolescencia.

Otra serie un tanto singular, respecto a la línea principal de trabajo de Cánovas, es la que fue publicada bajo el título *A propósito...*, desarrollada de 1996 a 2008. Se trata de fotografías realizadas en salas de exposiciones donde se muestra, parcialmente o con una visión sesgada, la obra de otro artista, generalmente un fotógrafo⁶⁴⁰.



Fig. 85. Carlos Cánovas, *Urbínaga. Sestao*, 1993, n.º inv. 97/205

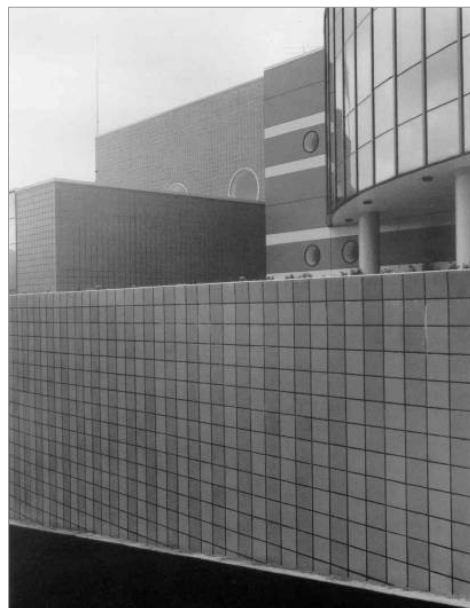


Fig. 86. Carlos Cánovas, *Parque tecnológico. Zamudio*, 1993, n.º inv. 97/209

Polvorín de la Ciudadela de Pamplona, del 22 de enero al 28 de febrero del 2016. CÁNOVAS, Carlos, *Por las mismas calles*. Pamplona: AC Imagen SL, 2016.

639 Esta serie fue realizada en un formato de 35 mm, al igual que otra serie, *Paisajes furtivos*, compuesta por fotografías tomadas en movimiento durante sus viajes.

640 CÁNOVAS, Carlos, *A propósito...* «Euskal argazkilariak = Fotógrafos vascos = Basque photographers». [Bilbao]: Federación de Agrupaciones Fotográficas del País Vasco = Euskal Herriko Argazkilari Taldeen Elkarte; Fundación BBK Fundazioa, D.L. 2008.

Con la excepción de estas dos últimas series, el grueso de la producción del autor habla del espacio y el territorio en el que habitamos, incluyendo tanto los paisajes urbanos e industriales, como las imágenes de plantas. Sus fotografías tratan de la percepción del paisaje cotidiano y su belleza, con una poética singular, en la que las ideas de soledad y abandono se manifiestan mediante la huella del hombre, que se convierte en su prefiguración. Es precisamente la ausencia de la figura humana en espacios creados para ser habitados u ocupados, lo que la hace persistente en la imagen. Asimismo, el que los edificios estén o parezcan en desuso, cuando la arquitectura es intrínsecamente funcional, comporta la idea de la inutilidad de la obra del hombre. Nuevamente, nos encontramos ante unas fotografías que visualizan arquitecturas en las que el tema tratado abarca una serie de cuestiones sociales, económicas y políticas, que significan la imagen, más allá de la descripción visual del lugar tomado con la cámara.

A nivel estético, uno fotógrafos español, de la generación anterior, con quien se puede relacionar la obra de Cánovas, Paco Gómez (Pamplona, 1918 - Madrid, 1998). Ambos comparten el gusto por escudriñar y sacar a la luz la belleza de la sencillez de los muros, paramentos y fragmentos arquitectónicos, con una sensibilidad que sobrepasa lo formal. Aunque parte de la obra de Cánovas evoluciona hacia otros derroteros, se aprecia la influencia estética de Gómez, que participa de una cierta emotividad.

Cánovas emplea en algunas fotografías un proceso de aproximación y descontextualización de las arquitecturas que genera una extrañeza visual, similar al recurso *surrealizante* que busca trastocar los mecanismos visuales cotidianos del espectador, aunque el autor no lo lleva a sus máximas consecuencias⁶⁴¹. Este aspecto le acerca a la obra de Eugène Atget, con quien se le emparenta, generalmente, por su ánimo de conservar aquellas partes de la ciudad que están destinadas a desaparecer, desde una perspectiva que se distancia de lo documental y deja de lado lo representativo para acercarse a visiones evocadoras, como en *Zona portuaria. Zorroza*, n.º inv. 97/213. De un modo similar, en las fotografías bilbaínas de Cánovas, las grúas portuarias adoptan formas zoomorfas, no sólo perfilándose en el horizonte con su característico perfil que recuerda a un ave, como en *Urbínaga. Sestao*, n.º inv. 97/205 [Fig. 85]; sino también con planos cercanos de sus patas, como si de una manada de paquidermos se tratara, en *Canal de Deusto*, n.º inv. 97/208.

641 Se debe tener en cuenta que la cultura visual dentro del contexto en el que Cánovas desarrolla su obra no es la misma que la del contexto en que se da el Surrealismo y la multiplicación de estímulos visuales en la actualidad desactiva, en cierta medida, este recurso de extrañeza.

De las seis series que componen *Bilbao, ría de hierro*, la realizada por Carlos Cánovas, *Paisaje industrial*, es, sino la más subjetiva, sí la más intimista, y tienen una carga emocional que remite directamente a la memoria colectiva de la sociedad, así como al sentimiento identitario del proceso industrial vizcaíno. El propio tema del que se ocupa le lleva, ineludiblemente, a rememorar el pasado inmediato de Bilbao, mediante arquitecturas en desuso y condenadas a desaparecer. Mientras que sus fotografías se acercan a esa memoria y a la historia de Bilbao, los paisajes que captan son los que mantienen un mayor anonimato, dentro de la colección, al mostrar elementos del paisaje en planos cerrados, difícilmente identificables, sino no fuera por los títulos. Cánovas consigue rememorar mediante imágenes concretas y relativamente descontextualizadas, el carácter general del paisaje industrial que envolvía a la ría del Nervión. Así, en *Zona portuaria. Zorroza*, n.º inv. 97/214, con la toma del tren interminable, sin límites en la imagen, parece evocar la continua y prolongada presencia de las vías del ferrocarril en las márgenes, que se introducían en la ciudad y funcionaba, prácticamente, como una barrera que dificultaba la movilidad de los habitantes.

Por último, *Parque tecnológico. Zamudio*, n.º inv. 97/209 [Fig. 86], es la única obra de la serie que recoge una instalación reciente, y que nos habla de la apuesta por las nuevas tecnologías. En ella, la modernidad se representa tanto por la arquitectura como por el lenguaje fotográfico empleado, con un plano cercano, que no muestra el entorno, sino los módulos en que se articulan los volúmenes y planos de la construcción. Esta imagen se distancia, ligeramente, de la estética del resto de las fotografías, que mantienen una mayor coherencia estilística entre ellas⁶⁴².



Fig. 87. Carlos Cánovas, *Desembocadura del río Cadagua*, 1993, n.º inv. 97/211

642 Este caso es el único en el que la organización sugirió al autor la posibilidad de fotografiar las nuevas industrias que se estaban desarrollando, siendo el Parque Tecnológico de Zamudio su máximo exponente.

John Davies

*We are collectively responsible for shaping the landscape we occupy
and in turn the landscape shapes us whether we are aware of it or not**

John Davies (Sedgefield, Reino Unido, 1949) ha desarrollado su carrera como fotógrafo en el ámbito del paisaje urbano e industrial, y su producción se caracteriza por compilar un panorama de su evolución hacia la era postindustrial⁶⁴³. Estudió fotografía en Trent Polytechnic de Nottingham, y tras graduarse fue becado por Arts Council of Great Britain, en 1975. En 1981, la Sheffield School of Art le concedió una beca de investigación. Entre 1995 y 1996, es invitado a participar como colaborador de investigación por la escuela de arte de la Universidad Cardiff en Gales⁶⁴⁴.

En un primer momento, el interés de Davies se centró en torno al paisaje de naturaleza, sobre el que publicó *Mist Mountain Water Wind*, en el que presta atención a los elementos de la naturaleza y su fuerza, en imágenes evocadoras de emociones⁶⁴⁵. Es en 1981 cuando adopta el paisaje industrial como temática, con ocasión de la beca concedida por la Sheffield School of Art. Desde entonces, se ha dedicado a registrar la evolución de las ciudades y las zonas industriales del Reino Unido, en sintonía con la tendencia documental, en la que también se inserta el proyecto *Bilbao, ría de hierro*, que atiende a las transformaciones del paisaje, producidas por el hombre y el desarrollo de la sociedad, en consonancia con el sistema económico. Así, Davies recoge aquellas capas de información dejadas con el paso del tiempo que, de un modo u otro, dan testimonio de esas transformaciones. Hacia los años ochenta, el fotógrafo se centra en aquella vieja industria heredada de un sistema económico obsoleto, que condicionaba de un modo

* “Somos responsables colectivamente de la configuración del paisaje que ocupamos y, recíprocamente, el paisaje nos forma, tanto si somos conscientes de ello como si no”. John Davies en “Artists: John Davies, en *Michael Hoppen Gallery*. [15/01/16]. Disponible en: <http://www.michaelhoppengallery.com/artists/123-john-davies/overview/#/artworks/9803>.

643 Davies ha desarrollado la mayoría de sus proyectos en el Reino Unido, especialmente aquellos emprendidos por iniciativa personal, si bien el interés del autor atiende a un fenómeno de transformación territorial que se ha dado en buena parte de las ciudades de occidente, por lo que el tema tratado es extrapolable a otras regiones.

644 Durante este período desarrolló el proyecto *The River Taff*. DAVIES, John, *Through Fire and Water: The River Taff*. Penarth: National Museums & Galleries of Wales; Cardiff: Oriel, 1997. Las fotografías fueron expuestas en el Museum of Wales.

645 DAVIES, John, *Mist Mountain Water Wind: England, Scotland, Ireland*. London: Traveling Light, 1986. Con las mismas fotografías, tomadas en distintos lugares del Reino Unido, se publicó DAVIES, John, *Skylines*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993.

determinante el paisaje, así como la ordenación del territorio. Parte de esta investigación, realizada en el norte de Inglaterra y el sur de Gales, fue objeto de una publicación y de una exposición, *A Green & Pleasant Land*, en la Photographer's Gallery de Londres⁶⁴⁶.

Uno de los proyectos más extensos emprendido por Davies es *The Metropoli*, en el que explora cómo algunas de las principales ciudades han pasado de ser centros industriales y de producción a ser focos culturales y de consumo⁶⁴⁷. Otro aspecto interesante sobre la evolución del paisaje urbano, que el autor aborda en el proyecto *Our Ground*, es el proceso de privatización de los espacios comunes, centrándose en las zonas verdes de Liverpool, y realizando tomas de los mismos espacios antes y después de ser intervenidos⁶⁴⁸. En 2006, como fruto de una nueva selección de sus fotografías, se mostró *The British Landscapes*, como parte del festival PhotoEspaña, que posteriormente ha itinerado por distintos países⁶⁴⁹. Esta exposición, a modo de recopilación y reformulación del discurso visual del autor, plasma la supervivencia del paisaje tradicional en la era post industrial, así como la evolución y conformación de un nuevo paisaje bajo los dictados del sistema económico. Una de las últimas propuestas fotográficas de Davies es la publicada en 2013, *Hidden River*. En esta ocasión, se fija en el complejo trazado del río francés Tiretaine, como ejemplo de la manipulación del hombre de los elementos de la naturaleza en su beneficio, una cuestión que ya había recogido en fotografías de otros muchos ríos industriales, entre los que también se cuenta la ría del Nervión⁶⁵⁰. En su

646 DAVIES, John, *A Green & Pleasant Land*. Manchester: Cornerhouse, 1987. Una selección de las fotografías de la muestra original itineraron en una exposición que recorrió distintas salas de exposiciones e instituciones, entre las que cabe destacar el MOMA de Nueva York y el Centre George Pompidou de París.

647 El proyecto fue respaldado por la Ffotogallery Cardiff, el Arts Council de Gales, la Central Library de Birmingham, la Side Gallery, los Ayuntamientos de Newcastle y Gateshead, el Museum of London y la Manchester Art Gallery. En esta serie combina la fotografía al gelatinobromuro con copias realizadas con procedimientos pigmentarios.

648 Como parte del proyecto, Davies aportó fotografías para la publicación de: MINTON, Anna, *Ground Control*. [¿?]: Penguin, 2009. Asimismo, una selección de las fotografías fueron expuestas, por primera vez, en el centro de arte contemporáneo de Liverpool, The Bluecoat, en 2011, bajo el título *Democratic promenade*.

649 Por este trabajo fue seleccionado para el premio Deutsche Börse Photography Foundation, en 2008. Previa a la muestra es la publicación: DAVIES, John, *The British Landscape*. London: Boot, 2006. La exposición también ha sido acogida en el National Media Museum de Bradford; en la Michael Hoppen Gallery de Londres; en New Art Gallery, en Whalsall, Reino Unido; CUBE Gallery de Manchester, y en L. Parker Stephenson Photographs de Nueva York, en 2018. Por otro lado, en la siguiente edición de PhotoEspaña, en 2007, Davies participó en los *Encuentros* que organiza el festival.

650 El proyecto fue desarrollado en el marco de la residencia fotográfica Hôtel Fontfreyde – Centre photographique. DAVIES, John, *Hidden River*. [Paris]: Loco impr., 2013. Por otro lado, en 2014, Davies

última publicación, hasta el momento, Davies plantea una comparativa entre paisajes mineros ingleses, tomados de 1983 a 1995, y otros franceses, tomados durante 2013 y 2014⁶⁵¹.

Aunque la vía principal de investigación del autor se basa en el paisaje del Reino Unido, Davies ha realizado, durante la década de 1980 y 1990, numerosos encargos de registro del paisaje y el urbanismo, similares a *Bilbao, ría de hierro*, en varios países de todo el mundo, como Francia, Holanda, Portugal, Italia, Bélgica, Alemania, Austria, Suiza y Japón⁶⁵².

Entre los encargos colectivos, similares a *Ria de hierro*, destaca la *Mission photographique Transmanche*, en la que participa junto a Michel Kempf, durante 1988 y 1989, con tomas de la autopista A26 y su entorno⁶⁵³. También cabe citar el proyecto *Cities on the Edge*, en el que Davies fue seleccionado para organizar y comisariar una exposición, a nivel internacional, sobre la visión del paisaje urbano y social de seis ciudades portuarias, que se confrontan con Liverpool, fotografiadas por otros tantos autores, y en la que también participó Gabriele Basilico⁶⁵⁴.

Asimismo, en España, además de las exposiciones mencionadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1994, y en PhotoEspaña, en 2006, anteriormente Davies había participado en dos proyectos. En 1990, en el programa dirigido por la revista del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, ya referenciado en el apartado de Basilico, Davies fotografía

ha publicado mediante la plataforma en línea Bulrb, *Turning Green to Brown*, en la que se adentra en el tema del retrato, combinado con el paisaje ajardinado del Sefton Park Meadows, en una serie realizada con una finalidad reivindicativa para la conservación del parque. [17/01/16]. Disponible en: <http://www.blurb.co.uk/b/5529874-turning-green-to-brown>.

651 DAVIES, John, *Shadow: Terrils d'Europe du Nord: Slag Heaps of Northern Europe*. [Paris]: Loco, 2016.

652 Uno de sus primeros encargos fue por parte del International Bausstellung, de Berlín, para fotografiar el muro de Berlín. Sus trabajos de primera época fueron recopilados en DAVIES, John, *Cross Currents*. Cardiff: Ffotogallery; Manchester: Cornerhouse Publications, 1992. La muestra organizada en aquella ocasión, también fue expuesta en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 7 de septiembre al 30 de octubre de 1994, bajo el título *Tendencias cruzadas*. Posteriormente, se han publicado diversas monografías dedicadas a los distintos encargos en los que ha trabajado el autor.

653 El proyecto fue dirigido por Pierre Devin, desarrollado de 1988 a 2005, con la participación de 27 fotógrafos, entre los que también se encuentra Bruce Gilden. DAVIES, John y KEMPF, Michel, *Autoroute A 26, Calais-Reims*. «Mission photographique Transmanche, n.º 2». [Paris]: Ed. de la Différence; [Douchy-les-Mines]: Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 1989.

654 La iniciativa formaba parte del programa de la capitalidad cultural de Liverpool en 2008. Las ciudades y fotógrafos que las retrataron son los siguientes: Nápoles, Italia, por Gabriele Basilico; Marsella, Francia, por Philippe Conti; Gdansk, Polonia, por Wojtek Wilczyk; Bremen, Alemania, por Sandy Volz; Estambul, por Ali Taptik, y Liverpool, Reino Unido, por John Davies. Se publicó un catálogo de la muestra: DAVIES, John, *Cities on the Edge*. [Liverpool]: Liverpool University Press, 2008.

la región del Llobregat. Dos años más tarde, en la V Fotobienal de Vigo en la sección Vigovisións, en su IV convocatoria⁶⁵⁵. Recientemente, en 2016, se expone *Visiones de la Mancha*, un proyecto colectivo emprendido dentro de los actos conmemorativos del IV centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, integrado en PhotoEspaña⁶⁵⁶.

En cuanto al aspecto técnico, John Davies trabaja generalmente en blanco y negro, con fotografía analógica de gran formato o formato medio, y realiza él mismo las copias al gelatinobromuro. Se pueden encontrar también algunas series realizadas a color, en las que mantiene el negativo como soporte de sus fotografías, y ha empleado puntualmente procedimientos pigmentarios.

Tanto en las obras de Bilbao como en su producción general, Davies manifiesta un gusto por las tomas realizadas desde puntos de vista elevados. La crítica ha relacionado el empleo de esta perspectiva y de la idea de línea del horizonte, con los paisajistas románticos ingleses, en especial con John Constable y William Turner. Éste último también le influencia en la captación de las ambientaciones y en la expresividad de los cielos nublados.

En el caso de Bilbao, las perspectivas elevadas se ven condicionadas, en varias imágenes, por los desniveles característicos de la topografía vizcaína, como en *Parque de la Benedicta*, n.º inv. 97/246, que nos muestra una vista aérea del parque, mientras que el desnivel orográfico de las márgenes de Sestao hace que las torres de los edificios, en la mitad izquierda de la imagen, se vean en un ligero contrapicado. De un modo similar, en *Begoña. Bilbao*, n.º inv. 97/239, Davies juega con los distintos niveles del terreno, mostrando la vegetación del primer plano en picado, interrumpido por las edificaciones laterales de un terreno más elevado, para dejar paso, al fondo, a la ciudad que se expande en el bocho bilbaíno, nuevamente, a un nivel más bajo⁶⁵⁷. En otras ocasiones, las irregularidades del terreno permiten una visión escalonada, manteniendo una perspectiva elevada a distintas alturas según el plano, como en *Basurto. Bilbao*, n.º inv. 97/235 [Fig. 95], con una campa en primer plano, que va en descenso hasta el barrio

655 *V Fotobienal Vigo*. [Vigo]: Concello de Vigo, 1992.

656 *Visiones de la Mancha* es un proyecto de encargo, organizado por la Junta de Castilla la Mancha y La Fábrica, y estaba integrado por cinco exposiciones, una por cada autor participante, que tuvieron lugar en distintas sedes de las cinco capitales de Castilla-La Mancha. Las fotografías de John Davies abordaban el tema de *El paisaje y los humedales*, y fueron tomadas en 2014.

657 *Botxo*, en euskera, es una denominación popular de la ciudad de Bilbao, cuya traducción es *hoyo*, en referencia a la depresión geográfica en la que se sitúa.

bilbaíno. En esta visión, el autor capta la presencia de una torre eléctrica, que no aparece en la toma pero cuya sombra se proyecta en profundidad, desde el primer plano, en la zona inferior, y cuyos cables atraviesan el cielo, en la zona superior. En esta misma fotografía, se plantea una contraposición entre el desmedido crecimiento urbano, que se impone en el territorio, aunque constreñido por las vías rodadas y del ferrocarril, y los vestigios de la vida rural de la zona, representados por arquitecturas tradicionales y por un pastor con sus ovejas, que quedan fuera del cinturón vial. Davies emplea en más de una ocasión el recurso de captar un plano cercano con algún elemento identificativo de las formas de vida rurales, mientras que en un plano más alejado, se imponen, bien en altura o bien por su extensión, grandes masas arquitectónicas. Así, en *Miraflores. Bilbao*, n.º inv. 97/241, una vaca, como símbolo inconfundible de un tipo de sociedad heredada del pasado, crea un contrapunto con las masas de las torres de edificios del fondo. De forma más sutil, esta misma idea se aprecia en otras fotografías, como en *La Peña. Bilbao*, n.º inv. 97/236.

Sobre lo comentado hasta el momento, hay que traer a colación el texto de Ramón Esparza, escrito con ocasión de la exposición de Davies, *Tendencias cruzadas*, en 1994. Esparza habla de *cierto sentimiento del absurdo* en la representación del territorio que hace Davies, que proviene de la falta de una planificación racional y ordenada del mismo; de la forma de *desordenar* el territorio que ha caracterizado a la actuación del ser humano sobre el paisaje, al menos desde la etapa industrial⁶⁵⁸. Hay que puntualizar que Esparza



Fig. 88. John Davies, *Masústegui. Bilbao*, 1993, n.º inv. 97/232



Fig. 89. John Davies, *Puente de Bizkaia. Portugalete*, 1993, n.º inv. 97/245

658 ESPARZA, Ramón, “Lo que nos une, lo que nos separa”, *Tendencias cruzadas = Elkar gurutzatutako joerak*. [Folleto]. Bilbao: Bilboko Arte Ederretako Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1994, [s.p.].

realiza esta apreciación en el contexto general de la fotografía, y no con ocasión de la exposición *Ría de hierro*, que él comisarió, debido probablemente a la función propagandística del encargo bilbaíno, que se analizará más adelante. No obstante, la idea del absurdo se aprecia también en las fotografías de la Ría, como en la confrontación del nuevo puente de La Peña y la *pretensión revitalizadora* que proclama la nota a pie de foto, frente a las ruinas de la antigua fábrica municipal de harinas de El Pontón, que aparecen en primer término, en *La Peña. Bilbao*, n.º inv 97/236. En esta clave se puede interpretar *Los Cuetos. Santurtzi*, n.º inv. 97/237, que muestra la intensa aglomeración residencial que avanza por el monte, que contrasta con una de las laderas, todavía sin urbanizar.

Las soluciones estéticas comentadas podrían dar una idea de desarticulación de la imagen; una desarticulación que sí existe en lo urbano. Sin embargo, Davies integra los distintos elementos de la fotografía, incluso cuando se presentan las contraposiciones mencionadas. Desde el primer plano hasta el último, se consigue una misma ambientación que aúna el extenso territorio que abarcan sus planos generales. El fotógrafo crea una relación dinámica entre los contrapuntos que presenta en sus imágenes, tanto cuando se trata de las perspectivas como cuando tienen un carácter iconográfico. Así, Davies plasma los conflictos territoriales en unas fotografías que, a nivel estético, mantienen una armonía interna.

Al igual que Cánovas y Basílico, Davies entiende el paisaje, en buena medida, como un reflejo de la realidad social y política; un paisaje que es social y político en sí mismo, en el que se sobreescriben múltiples significados. Pero de los tres, Davies es el que hace una crítica más abierta. Su obra se plantea como un intento de provocar un cuestionamiento sobre la percepción y la aceptación de esa realidad, así como sus consecuencias en el día a día. El lenguaje fotográfico que emplea, está directamente vinculado con esa forma de interpelar al territorio, en el que los edificios y construcciones se muestran contextualizados dentro del ámbito urbano, permitiendo al espectador leer la evolución del crecimiento de la urbe.

El caso de Bilbao es excepcional en la Península en cuanto a su desarrollo económico y urbano, y se asemeja más al proceso que se dio en las ciudades inglesas, fuertemente industrializadas hasta los años ochenta, en las que Davies ha focalizado su trabajo, por lo que *Bilbao, ría de hierro*, mantiene puntos de conexión claros con el resto de su producción. Dentro del proyecto bilbaíno, el tema que trata Davies es el dedicado a los núcleos urbanos, y a través de sus fotografías plantea algunas de las problemáticas

urbanas a las que la población de la región se enfrentaba en su cotidianidad.

Por otro lado, la belleza de las imágenes de Davies no oculta cuestiones como la convivencia de los núcleos de población con zonas intensamente industrializadas; los ya mencionados conflictos entre formas de vida urbanas y rurales; la masificación residencial; la desarticulación del territorio, sufrida por la ausencia de un planteamiento de ordenación urbana eficaz, etcétera.

Bruce Gilden

*I love the people I photograph. I mean, they're my friends. I've never met most of them or I don't know them at all, yet through my images I live with them**

Bruce Gilden (Nueva York, EEUU, 1946) es un fotógrafo reconocido a nivel internacional. Estudió sociología, pero se sintió atraído por la fotografía tras ver la película *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, lo cual le llevó a comprarse su primera cámara en 1968 y a asistir a clases nocturnas de fotografía en la New York School of Visual Arts. Las lecciones de fotografía fueron complementadas por una formación autodidacta y una particular forma de mirar que Gilden fue conformando, instintivamente, en las calles de Brooklyn, donde se crio, y que marcará su estilo fotográfico. La producción fotográfica de Bruce Gilden se mueve a medio camino entre la llamada *Street Photography* y el retrato, en lo que podría llamarse un retrato callejero; si bien, el tema central de su obra, son las particularidades gestuales y fisiológicas de los rostros⁶⁵⁹.

Gilden ha realizado numerosos reportajes de encargo para empresas e instituciones, y ha trabajado en publicidad y en moda, de forma más o menos esporádica⁶⁶⁰. Ha viajado a lo largo del mundo realizando reportajes fotográficos y ha expuesto en galerías y

* “Quiero a la gente a la que fotografío. Quiero decir, son mis amigos. Nunca me he presentado a la mayoría de ellos ni los conozco en absoluto, pero a través de mis imágenes vivo con ellos” (traducción de Paula Barceló). Bruce Gilden en: KIM, Erik, “10 Famous Street Photography Quotes you Must Know”, *Erik Kim Blog*. [30/01/16]. Disponible en: <http://erickimphotography.com/blog/2011/09/12/10-famous-street-photography-quotes-you-must-know/>.

659 La fotografía de Bruce Gilden ha sido clasificado como *Street Photography*, sin embargo, para una parte de la crítica la *Street Photography* es aquella en la que el fotógrafo no interviene ni altera lo que está fotografiando, mientras que Gilden busca una reacción de la gente cuando les fotografía. Al respecto, el mismo Gilden sí denomina su obra como *Street Photography: ...if can smell street by looking at the photo is Street photograph* (si se puede oler la calle mirando la fotografía es Street photography). En video: “Street Shots with Bruce Gilden”, WNYC. WNYC Culture, 21 de junio 2008. [18/01/16]. Disponible en: http://video.wnyc.org/culture/wnyc_streetshotsBGf.mp4

660 Entre otros, en 2010 inicia un encargo para Archive of Modern Conflict en Londres. En el ámbito de la moda ha realizado campañas para Nike, Diesel y Burberry, entre otros.

museos de distintos países. Asimismo, parte de su dedicación profesional está enfocada a realizar cursos y talleres de fotografía, generalmente dentro del marco de actividades de la Agencia Magnum, la prestigiosa cooperativa de fotógrafos, a la que pertenece desde 1998⁶⁶¹.

Entre los premios que ha recibido se encuentran el European Publishers Award for Photography, por la publicación *Haiti*, en 1996⁶⁶². Ha recibido varias becas para el desarrollo de sus proyectos: ha obtenido en tres ocasiones la National Endowment for the Arts Photographer's Fellowship, en 1980, 1984 y 1992; la Villa Medici Hors les Murs Artist's Fellowship, en 1995; The Japan Foundation Artist's Fellowship, en 1999; ha sido becado por la New York Foundation for the Arts, en 1979, 1992 y 2000, y le concedieron la Guggenheim Fellowship, en 2013.

Si algo caracteriza la práctica totalidad de la producción de Bruce Gilden es su interés por el registro de los rasgos y expresiones individuales de los personajes que plasma en sus fotografías, tanto en las series ya citadas, como en otras, en las que no existe una premisa previa sobre los sujetos fotografiados, sino que los va encontrando en la calle. Desde sus inicios, la captación de rostros, muchas veces tomados por sorpresa, ha sido el hilo conductor de su obra. En esta línea, *Facing New York*, publicado en 1992, y el posterior *A Beautiful Catastrophe*, de 2005, forman parte del mismo proyecto, desarrollado durante más de veinte años en las calles de Nueva York⁶⁶³. El autor no disimula los rasgos más duros ni las expresiones *desfavorecedoras*, en las que el fotógrafo encuentra una belleza alejada de los cánones estandarizados de nuestra sociedad.

Otras series que se caracterizan por ser proyectos dilatados en el tiempo, son *Coney Island*, en la que empezó a trabajar en 1986⁶⁶⁴, y un reportaje sobre Haití, en el que trabajó durante diez años, desde 1984, retomándolo de nuevo tras el seísmo ocurrido en 2010.

Si las fotografías de calle son las más características en la producción de Gilden,

661 Magnum Photos es una cooperativa de fotógrafos fundada en 1947, por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger y David Chim Seymour.

662 GILDEN, Bruce, *Haiti*. [Stockport]: Dewi Lewis Pub., 1996; GILDEN, Bruce, *Haití*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1996.

663 GILDEN, Bruce, *Facing New York*. Manchester: Cornerhouse Publications, 1992; GILDEN, Bruce, *A beautiful catastrophe*. [New York]: PowerHouse Books, 2005.

664 GILDEN, Bruce, *Coney Island*. [¿?]: Trebuk Publishing, 2002.

también encontramos series en las que fija su mirada en ambientes concretos, a veces dispares, como el mundo de la moda, sin alejarse de su particular forma de mirar⁶⁶⁵. La atracción del fotógrafo por los *tipos duros*, como él les llama, le ha llevado a retratar a la mafia, los yakuza japoneses, gangsters rusos y personajes vinculados al crimen organizado, como en la serie *Mick Gatto & Friends*. Aunque estas series tratan un tema específico, están compuestas de retratos que mantienen como hilo conductor el interés por los caracteres y los rasgos faciales.

Entre las series más destacadas en las que ha trabajado a lo largo de los años, se puede citar *After the Off*, que aborda la Irlanda rural, focalizando su atención en la populares carreras de caballos⁶⁶⁶. En *Go*, realiza un reportaje sobre una de las partes más oscuras de la sociedad japonesa, retratando a miembros de la *yakuza*, así como a vagabundos⁶⁶⁷. A partir de 2008 y hasta 2012, Gilden inicia una serie de reportajes, por iniciativa propia, sobre la recesión en Estados Unidos que desarrolla hasta 2012. En estos reportajes, se centra en las viviendas o los bienes muebles cuya hipoteca ha sido ejecutada, así como el detrimento del paisaje, las víctimas de la crisis y toda la problemática social que conlleva las políticas hipotecarias. Con este tema realiza varias series de regiones estadounidenses, como Florida, Detroit, Fresno y Nevada, en las que los retratos de los afectados por la recesión se combinan con vistas de las casas abandonadas. En estas series, Gilden empieza a utilizar la fotografía a color, junto al blanco y negro. El color adquiere una función expresiva, como se aprecia en la publicación *Face*, que reúne retratos realizados durante varios proyectos en distintas ciudades, a partir de 2012. Se trata de primerísimos planos de personajes, en los que ha empleado un encuadre cerrado que se ajusta a los límites de los rostros, que miran a cámara y cuyos detalles faciales se registran con total precisión y crudeza⁶⁶⁸. Dentro de estas pautas desarrolla también varias de las series en las que sigue trabajando: *Women Casino Workers*, *Only God Can Judge me*, *Farm Boys and Farm Girls*; y con una estética similar, pero con planos medios y americanos, *Portraits* y *Wall Portraits*.

Si bien el tipo de fotografía de Gilden no trata directamente el tema del paisaje urbano, el autor también ha formado parte de otros programas fotográficos similares a

665 Parte de su obra vinculada al mundo de la moda fue publicada en: GILDEN, Bruce, *Fashion Magazine*. [Paris]: [Magnum photo], [2006].

666 GILDEN, Bruce, *After the off*. Stockport, England: Dewi Lewis Publishing, [1999].

667 GILDEN, Bruce, *Go*. [London]: Arctic, 2000.

668 GILDEN, Bruce, *Face*. [Stockport]: Dewi Lewis Publishing, 2015.

Bilbao, ría de hierro, como la *Mission photographique Transmanche*, que parte de la realización del túnel del Canal de la Mancha y su impacto sobre el territorio, en la que también participó John Davies⁶⁶⁹ La serie desarrollada por Gilden se titula *Bleus*, realizada en 1993 y 1994, y en ella aborda el tema del trabajo y las transformaciones en las formas de producción a las que se debe adaptar la población; una temática que coincide con la realizada por John Vink para *Ría de hierro*.

Sobre la serie de fotografías realizadas por Gilden para la colección *Bilbao, ría de hierro*, se encuadra dentro de la producción característica de su primera época, realizada desde principios de la década de 1980, principalmente en las calles de Nueva York. En ella se aprecia el interés del autor por los caracteres individuales, y lo que puede entenderse como la *naturaleza gestual* que, para él, esconde el temperamento de las personas. Se trata principalmente de retratos tomados en las calles, aunque Gilden se aleja tanto de la fotografía en la que no se altera la escena *encontrada*, como de la idea de retrato de estudio. El autor no se oculta de sus víctimas, como podríamos llamar a estos retratados, sino que se pasea por las calles, con su cámara en la mano, que apenas disimula llevándola a una altura baja o contra el pecho y que repentinamente coloca ante el sujeto al que retrata, a veces plantándoles la cámara sorpresivamente delante del rostro. No se oculta, pues, pero los viandantes tampoco esperan ser captados, por lo que muchas veces es la expresión de asombro ante la cámara lo que se registra. Esta forma de proceder tiene que ver con la personal y particular interpretación que hace Gilden de una cita de Robert Capa: *if it is not good enough you are not close enough*⁶⁷⁰.

Como se ha dicho, los retratos de Gilden no buscan la belleza del rostro, sino la captación de una expresión momentánea; más que retratos, podría decirse que es un catálogo de expresiones, a veces muecas, de los rostros con que se cruza cotidianamente en la calle. Un inventario de facciones cuyos gestos pueden ser entendidos como la antítesis de aquellos rostros seductores y atrayentes de las estrellas de Hollywood, ese ideal, no tanto de belleza, sino de ademanes: el gesto que seduce, la mirada que *cautiva a la cámara*, podría decirse. Esa pose, que inconscientemente todo el mundo adopta, con

669 GILDEN, Bruce, *Bleus*. «Mission photographique Transmanche, n.º 13». Douchy-les-Mines: Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais, 1994.

670 “Si no es lo suficientemente buena [la fotografía], es porque no estás lo suficientemente cerca”. Bruce Gilden comenta que desde sus comienzos le entusiasmó esa frase. En “Bruce Gilden (2014) New York”, *Youtube* (vídeo realizado para el programa *Kobra* de la Sveriges Television). [01/02/16]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Tdbh7BimRz8>.



Fig. 90. Bruce Gilden, *Crisis*, 1993, n.º inv. 97/221



Fig. 91. Bruce Gilden, *San Mamés. Bilbao*, 1993, n.º inv. 97/231

mejor o peor resultado, esperando que su efígie salga bien parada, es precisamente lo que Gilden dinamita. De hecho, las expresiones captadas en sus fotografías pueden tener algo de paródico, aunque él lo niega y alaba la belleza de sus retratados⁶⁷¹.

Por otro lado, estos retratos de calle son dinámicos, tomados desde ángulos y perspectivas forzadas, en primeros planos, con encuadres descentrados, que a veces dejan fuera de toma parte del rostro de los sujetos, como en las homónimas *El Arenal. Bilbao*, n.º inv. 97/218 [Fig. 96] y 97/223. En *Festival de ópera de la ABAO*, n.º inv. 97/226, directamente deja fuera de campo los rostros, centrándose en la gestualidad corporal y los atuendos de los sujetos *decapitados*.

El autor utiliza una luz contrastada y directa, generalmente producida por un flash. En ocasiones, la ráfaga de luz crea sombras que proyectan la silueta del retratado, que pasa a ser un elemento destacado en la composición de la escena. Aunque este recurso no se aprecia de forma plena en las fotografías de Bilbao, sí se distingue en *El Arenal. Bilbao*, n.º inv. 97/218 [Fig. 96], y en *Gran Vía. Bilbao*, n.º inv. 97/228. En otras imágenes, el golpe de luz sobre el sujeto provoca una fuerte iluminación que contrasta con un fondo

671 Aunque el autor no se ha pronunciado sobre su concepto de belleza, parece estar vinculado con una visión directa y cruda de la realidad, sin ornamentos ni simulaciones.

en sombras, como sucede en una de las obras más equilibradas de la serie, *Crisis*, n.º inv. 97/221 [Fig. 90]. La sencillez de esta composición, creada por dos únicos elementos, un sombrero y un periódico, se combina con la extrañeza visual, provocada por la perspectiva que oculta la figura del lector. Otras veces, el fuerte contraste de las luces enfatiza los rasgos y las muecas, provocando que los rostros se conviertan en caricaturas grotescas, en las que se distingue ese componente paródico, ya citado. Así sucede en *Festival de ópera de la ABAO*, n. inv. 97/225, en la que el personaje de la izquierda se convierte en una máscara, al incidir la luz desde abajo, creando profundas sombras que transforman sus ojos y rostro en orificios vacíos, de un modo similar a como lo hacía Schommer en su serie *Máscaras*, aunque los presupuestos estéticos de ambos autores están alejados. También gravita el concepto de máscara en *San Mamés. Bilbao*, n.º inv. 97/231 [Fig. 91], en la que el encuadre y la iluminación sobre los rostros ofrecen una imagen cercana a la idea de busto romano, que nos remite en su origen a la tradición de las máscaras mortuorias.

Dentro del lenguaje fotográfico de la primera época de Gilden, además de los citados desencuadres y perspectivas, también se mantiene en los retratos realizados para *Ría de hierro*, el recurso de captar los fondos *movidos*, que aparecen borrosos o desenfocados, lo cual dinamiza aún más las composiciones. Así se aprecia en *Plaza de España. Bilbao*, n.º inv. 97/219, *Calle de San Francisco. Bilbao*, n.º inv. 97/227, y *Bilbao*, n.º inv. 97/229.

La única fotografía que no participa de los artificios empleados generalmente por el autor es *Muelle Churruca. Portugalete*, n.º inv. 97/222, con un encuadre ajustado a los personajes, en los que se fija el foco, con un punto de vista a la altura de los sujetos y una luz relativamente suave. En esta imagen, el juego visual se crea con la posición opuesta de los dos hombres, uno de frente y el otro de espaldas, con la *txapela* como elemento en común, e identificativo de la región, mientras que el resto de sus vestimentas se conjugan alternando tonos claros y oscuros⁶⁷².

Con la excepción de *Muelle Churruca. Portugalete*, n.º inv. 97/222, en la serie de Gilden no se atiende a elementos que participen de lo identitario, ni que reflejen conflictos o rasgos propios de la comunidad bilbaína. Sus fotografías componen un singular catálogo de rostros y personajes bilbaínos, que se aleja de la iconografía de los tipos, heredada de la tradición, u otras construcciones regionalistas del imaginario popular. El

672 *Txapela* es el vocablo en euskera con el que popularmente se denomina a la boina en el País Vasco.

autor se centra en los sujetos, dejando al margen las cuestiones sociales. Otra fotografía que pudiera entenderse como una excepción a esta afirmación, en un sentido amplio, es *Festival de ópera de la ABAO*, n.º inv. 97/226. En ella se refiere a la modernidad en el vestir de los hombres que acuden a la ópera, cuya informalidad contrasta con los vestidos de las mujeres; algo que alude únicamente a una tendencia de las sociedades urbanas modernas, sin referencias a lo autóctono. Esta omisión de registrar cualquier forma de pertenencia a un grupo contrasta con la visión fotográfica que se manifiesta como reflejo de una realidad social, que se aprecia en varios fondos del Museo de Bellas Artes de Bilbao y en la misma colección *Ría de hierro*. Lo cual llama la atención al ser, precisamente, en una serie de fotografías específicamente destinada a retratar a la sociedad bilbaína, en la que se han omitido los significantes relativos a la identidad regional⁶⁷³. Esta asepsia ante lo identitario de la serie, parece funcionar como una prefiguración de la modernidad que exalta la colección, dentro de su función propagandística del postfordismo.

John Vink

*Photography cannot do much. It provides some level of information, yet it has no pretensions about changing the world. It is the people who read the photographs who change the world...**

La afición de John Vink (Bruselas, 1948) por la fotografía le viene desde niño, cuando ya con 11 años revelaba y positivaba sus propias fotografías. En 1968 estudió fotografía en la escuela de arte La Cambre, en Bruselas, y a principios de la década siguiente empezó a trabajar como fotorreportero independiente. Pronto empieza a realizar reportajes de envergadura, en los que ocupa largos períodos de tiempo, de forma intermitente. Uno de los primeros que emprender, en 1981, es sobre Italia, en el que trabaja, de forma simultánea a otros, hasta 1997⁶⁷⁴. Los amplios reportajes de Vink, tienen

673 Al respecto, Gilden parece anticipar una modernización que Susperregui fecha en el momento de la inauguración del Museo Guggenheim, en 1997: “fueron conscientes de que ese proyecto también tenía que afectar a la mentalidad social para colocarse en el mapa”. SUSPERREGUI, José Manuel, “Destino Bilbao. La ciudad del siglo XXI”, *Hispanorama*, n.º 138, noviembre 2012, pp. 16-21.

* “La fotografía no puede hacer mucho. Proporciona cierto nivel de información, pero no tiene pretensiones de cambiar el mundo. Es la gente que lee las fotografías quien cambia el mundo...” (traducción de Paula Barceló). [17/12/15]. Disponible en: “John Vink”, *Magnumphotos*: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_Vform&ERID=24KL535DY0

674 Antes de cerrar el proyecto se publica: VINK, John, *Italies*. Amiens: Trois cailloux, 1989.

un fuerte componente social, y en ellos aborda problemáticas y conflictos de poblaciones, generalmente ajenas al modelo de vida occidental. Generalmente, sus fotografías son en blanco y negro, aunque algunas series las ha producido en color.

En 1986, gana el premio W. Eugene Smith Grant in Humanistic Photography por el reportaje *Water in Sahel*, que había realizado durante dos años en Nigeria, Mali, Burkina Faso y Senegal. Ese mismo año, Vink empieza a trabajar para la revista *Vu*, al mismo tiempo que, como continuación de *Water in Sahel*, se interesa por el tema de los refugiados, que es uno de los hilos conductores de su producción hasta 1993, sobre el que ha hecho diversos reportajes en distintos lugares del mundo⁶⁷⁵. En este último año, Vink se vincula con la agencia Magnum Photo, de la que será miembro de pleno derecho en 1997.

A partir de 1993, inicia otro proyecto, en parte como una extensión de *Réfugiés*, con algunas de las poblaciones a las que había fotografiado en aquella serie, esta vez bajo el denominador común de tratarse de comunidades que viven aisladas en las altas montañas. El autor se plantea, a través de estas fotografías, una posible relación entre las condiciones geográficas en las que habitan y la fuerte identidad cultural de estas sociedades. En esta serie, denominada *Peuples d'en haut*, el autor retrata a la población Hmongs en Laos, los indios Mam en Guatemala y la comunidad Svans en Georgia⁶⁷⁶.

En el año 2000, Vink decide enfocar su trabajo sobre un único lugar geográfico y dejar de viajar para realizar sus reportajes. Se establece en Camboya, donde plasma a través de distintas series fotográficas, los diversos aspectos de las circunstancias de vida del país, realizando una crónica que profundiza, desde varias perspectivas, en los conflictos y dificultades a los que se enfrenta la población en su día a día, incluyendo los

675 Entre las series realizadas se encuentran la de los refugiados de Guatemala en México, 1986-1988; de Sri Lanka en India, 1987; distintos grupos de población en Honduras, 1988; la población desplazada de Sudán del sur, 1988; los refugiados búlgaros en Turquía, 1989; la población Khmer en Tailandia, 1989; los rumanos en Hungría, 1989; los afganos en Pakistán, 1990; los birmanos de etnia Karen en Tailandia, 1991; los refugiados de Mozambique en Malawi, 1991; los curdos desplazados a Iraq, 1992; los Rohingya birmanos en Bangladesh, 1992; los desplazados internos en Angola, 1994; los kosovares en Albania, 1999, y los chechenos en Georgia, 2000. Parte de este material fue publicado en un DC: VINK, John, *Camps de Réfugiés*. [S.l.]: Apple France, 1994. Bajo el mismo título se realizó una exposición en el Centre National de la Photographie, en París, acompañada de la publicación VINK, John, *Réfugiés: photographies de John Vink, 1987-1994*. «Photo notes». Paris: Centre national de la photographie; Médecins sans frontières, 1995.

676 VINK, John, *Peuples d'en haut: Laos, Guatemala, Géorgie, la montagne est leur royaume*. «Monde photographie, n.º 144». Paris: Editions Autrement, 2004.

acontecimientos y circunstancias en que se desarrolla⁶⁷⁷.

La fotografía de John Vink se encuadra dentro del documentalismo de denuncia social. Si bien, el autor no cree que la fotografía tenga la capacidad para cambiar las circunstancias de vida de la población, sí piensa que puede ser empleada como un medio para informar y concienciar a la gente, como un primer paso para que haya una mayor implicación. En cierto modo, esta idea nos remite al modelo de documentalismo fotográfico de los años cincuenta y el origen de la agencia Magnum, a lo que hay que sumar la importancia de la libertad de prensa y del discurso fotográfico, también defendido por Vink. En el momento de la toma, Vink mantiene un cierto distanciamiento con la escena y los personajes que capta. Se trata de una distancia emotiva que no afecta a su compromiso de informar, que queda patente en la voluntad de tratar los temas con una mayor profundidad y a largo plazo, que le ha llevado a establecerse en un lugar fijo, a diferencia de lo que es la práctica habitual en la fotografía de reportaje.

En cuanto a la difusión de su obra, Vink hace uso frecuentemente de las nuevas tecnologías, como hizo en *Quest for Land*, que publicó en formato para iPad, en 2012, lo cual permite presentar una gran cantidad de fotografías, más de 700, que se ordenan en distintos discursos narrativos, a veces acompañadas de grabaciones de audio y música. En esta edición, se muestra buena parte de su trabajo en Camboya, durante 11 años, que atiende principalmente a la problemática territorial del país. Posteriormente, ha publicado varios libros en formato e-book: en 2013, *Same Same*, en el que recupera fotografías de otras épocas, y *30 Years for a Trial*, sobre el juicio a Kaing Guek Eav, jefe del centro de interrogatorios S21, durante el período Khmer Rouge; en 2014, *Royal Silence*, sobre la figura y la muerte de Norodom Sihanouk, el *rey padre de Camboya*, y *A Fine Thread*, sobre la mejora de condiciones laborales en el país y la tarea de la Organización Internacional del Trabajo; y en 2015, *Hearths of Resistance*, sobre el período posterior a las elecciones de 2013 en Camboya⁶⁷⁸.

Además de los reportajes realizados por Vink por iniciativa propia, otros responden a encargos privados, como lo fue *Bilbao, ría de hierro*. Por su semejanza con la serie del Museo de Bellas Artes de Bilbao, cabe citar la realizada en la región de Nord-Pas-de-

677 Anteriormente Vink había trabajado en Camboya y había publicado un libro: SOTHANRITH, Kong, AMAT, Frédéric y VINK, John, *Avoir 20 Ans à Phnom Penh*. Paris: Éd. Alternatives, 2000.

678 También cabe mencionar que Vink fue cofundador y editor de imagen de un diario en línea sobre Camboya, *Ka-set.info*, que fue publicado durante un año, hasta enero del 2010 (en el año 2015 el sitio web no estaba disponible).

Calais, Francia. Fue encargada por la Chambre de Commerce de Cambrai, para el registro de la tradición industria textil, que ya no se adaptaba ni a las nuevas formas de producción ni a la demanda de una sociedad en transformación⁶⁷⁹. Este proyecto fue llevado a cabo en 1991, dos años antes que el de Bilbao, y trata un tema social que responde a la misma problemática de cambio del sistema económico y de vida que se estaba produciendo en Europa y Estados Unidos, a raíz de la crisis energética de 1973.

La serie de Cambrai y la de *Bilbao, ría de hierro* están dedicadas al trabajo. Sus similitudes son también estilísticas: Vink capta a los trabajadores en la ejecución de sus tareas, generalmente en posiciones forzadas. Las tomas no son generales, no muestran de un modo representativo los espacios de trabajo y se centran en un único sujeto. Éstos no aparecen en una posición frontal, y cuando lo hacen su visibilidad es escasa, como en *Robotiker*, n.º inv. 97/278, en la que el trabajador está haciendo una fotografía, con lo que el rostro aparece cubierto por la cámara. Igualmente, en *Gaiker*, n.º inv. 97/279, el rostro de la técnica queda parcialmente cubierto por una de las máquinas con las que trabaja.

En las fotografías de Vink, la expresividad de las posturas de los trabajadores prima por encima del reconocimiento de la tarea desempeñada o del propio sujeto, si bien en algunas sí se evidencia la ocupación a la que se dedican, como en las homónimas *Bilbondo*, n.º inv 97/284 y 97/286 [Fig. 92]. En las tomas del Parque Tecnológico de Zamudio, emblema de la apuesta por las nuevas tecnologías del nuevo sistema económico postfordista, los aparatos tecnológicos se muestran en primer plano, como símbolos de la especialización y la competitividad de las nuevas industrias, como en *Robotikers*, n.º inv. 97/287. Frente a fotografías, en las homónimas *Astilleros Españoles*, n.º inv. 97/283 y 97/289 [Fig. 97], las grandes dimensiones de la maquinaria naval dificultan la identificación de la escena, produciendo una cierta sensación de extrañamiento en el espectador. Las grandes dimensiones de la maquinaria, que queda parcialmente fuera de plano, combinada con la estética mecanicista, dan como resultado composiciones en las que lo formal adquiere protagonismo. En estas mismas fotografías, únicamente se aprecia una parte de la anatomía de los trabajadores. En ambas obras, las grandes dimensiones del armazón naval en el que se adentra el sujeto nos remite a la idea del trabajador siendo engullido por la máquina, cual Saturno devorando a su hijo⁶⁸⁰.

679 El proyecto fue realizado junto a los fotógrafos Agnès Bonnot y Michel Vanden Eeckhoudt; fue objeto de una exposición itinerante presentada por primera vez en Espace Pierre Cardin, en París, en 1991. Se publicó como catálogo: *Cambrises textil*. [S.I.]: Premier janvier; Vu, [1991].

680 *Ría de hierro* = *Burdinezko itsas-adarra* = *Iron River*, 1993, *op. cit.*, p. 64.



Fig. 92. John Vink, *Bilbondo*, 1993, n.º inv. 97/286



Fig. 93. John Vink, *Altos Hornos de Vizcaya*, 1993, n.º inv. 97/276

La tercera imagen de los Astilleros, n.º inv. 97/277, recuerda indefectiblemente a la *Creación de Adán*, de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Ambas interpretaciones mitológicas parecen contradecirse: mientras que la primera presagiaría el destierro de la industria naviera, la segunda podría aludir al éxito de la reconversión de este sector y su adaptación a las exigencias de la nueva industria. La naval fue un ejemplo de continuidad de una industria tradicional en el nuevo sistema económico, si bien, su destino final es incierto.

Dentro de la serie, únicamente se encuentra una fotografía dedicada a la industria pesada tradicional: la de *Altos Hornos de Vizcaya*, n.º inv. 97/276 [Fig. 93]. AHV, además de haber sido la empresa de mayor peso y poderío económico desde principios del siglo XX, durante la crisis fue receptora de cuantiosas ayudas por parte del Estado, tanto para su ampliación como para su reconversión; unas ayudas que fueron derrochadas en gestiones ineficientes, como sucedió en general con los planes de reconversión. La escasa presencia de AHV en esta serie parece responder a su previsible cierre definitivo, que sucedió tres años después de la toma. La fotografía de AHV mantiene un encuadre cerrado y una estética mecanicista, más si cabe que en el caso de los astilleros, además

de ser la imagen de la serie en la que mejor se visibiliza el esfuerzo físico del trabajador. En este punto, quizás se pueda identificar esa función propagandística del proyecto, ya que las connotaciones negativas de la imagen de AHV, pese a la belleza de la imagen, contrasta con el resto. Por ejemplo, se aprecia el contraste con *Bilbondo*, n.º inv. 97/286 [Fig. 92], con la figura de una ágil reponedora de supermercado, cuyos equilibrios sobre la transpaleta rememora más una idea cercana al juego que a un trabajo físico.

La serie de Vink es quizás la que mejor ilustra, dentro de la colección, el cambio de sistema económico, con la excepción del sector turístico, cuyo desarrollo ya estaba previsto en 1993, que era difícil de visibilizar en aquel momento⁶⁸¹. Así, lo que en principio se plantea como una serie dedicada al trabajo, se revela como una plasmación del desarrollo económico programado desde las instituciones gubernamentales para la región del Bilbao metropolitano. Este panorama se completa con una imagen de la *Bolsa del Bilbao*, n.º inv. 97/285, como representación de la actividad financiera, y las *Obras del metro de Bilbao*, n.º inv. 97/280. Esta última, remite a la modernización y transformación de Bilbao en una ciudad atractiva, como condición indispensable para el desarrollo del sector servicios, al que hace referencia la imagen en última instancia.

El proyecto *Ría de hierro*

Bilbao, ría de hierro, forma parte de un amplio conjunto de iniciativas emprendidas por Bilbao Metrópoli-30 para la promoción del proceso de revitalización del área urbana e industrial del Bilbao metropolitano⁶⁸². Como se ha venido diciendo, y en palabras del comisario de la muestra: *El proyecto ha sido dividido en seis apartados, que abordan la visión del paisaje industrial, urbano y humano, como componentes del entorno en que se desarrolla nuestra vida cotidiana*⁶⁸³.

El encargo no conllevó ningún tipo de condicionamiento ni restricción por parte de la organización hacia los fotógrafos, ni en lo referente al contenido de las imágenes ni en la

681 El acuerdo entre el Gobierno Vasco y la Fundación Salomón R. Guggenheim, para la creación de la filial en Bilbao, data de 1992, iniciándose las obras un año después y siendo inaugurado en 1997.

682 La Asociación fue creada para llevar a cabo actividades y mecanismos que promovieran el proceso de cambio iniciado a partir del Plan de Revitalización de 1992. Por otro lado, hay que volver a hacer hincapié en el concepto de Bilbao metropolitano, como una realidad urbana conjunta de todas las poblaciones que bordean la ría del Nervión.

683 ESPARZA, Ramón, "Ría de hierro", *Ría de hierro = Burdinezko itsas-adarra = Iron River*, 1993, *op. cit.*, p. 12.

estética o técnica fotográfica⁶⁸⁴. La calidad de los fotógrafos que participaron ofrece un alto grado cualitativo, pero además, lo acertado en su elección confiere a la colección una coherencia interna y una articulación conjunta de las distintas series, de la que participa el hecho de que todos emplearan el gelatinobromuro como técnica⁶⁸⁵. En cuanto a la selección de las imágenes, los propios autores tuvieron la opción de elegir cuáles consideraban más adecuadas para formar parte de la colección, junto al comisario Ramón Esparza. Los medios de difusión previstos por la organización fueron la exhibición en una muestra que itineró a nivel regional, estatal e internacional, como se ha dicho al principio del texto, así como la publicación de un libro en euskera, castellano e inglés, en una edición de 1000 ejemplares no venales con el que se obsequiaba a las visitas distinguidas interesadas en la rehabilitación de Bilbao y a posibles inversores.

El proyecto responde a una doble tendencia fotográfica internacional: por un lado, al auge del tema del paisaje en la fotografía de los años ochenta y noventa, como mecanismo para su reformulación y el asentamiento de los cambios en proceso. Por el otro, al mecanismo de producción fotográfica por encargos, muchas veces institucionales, de registro del territorio, relacionados con el *city marketing* y una función propagandística.

En cuanto a la representación del paisaje mediante la fotografía, se aprecia un resurgimiento a partir de la segunda mitad de la década de 1970, pudiendo destacar en esta corriente a Bernd y Hilla Becher y la llamada escuela de Düsseldorf, en Europa. Gabriele Basilico, hablaba de la importancia del paisaje en el rol político así como para reflexionar sobre el contexto histórico y la naturaleza de las ciudades; cuestiones que son fundamentales en la nueva visión del paisaje. Mientras que en otras épocas su representación ha sido preeminentemente vegetal, y era entendido como un espacio que permanecía estable y que marcaba los ritmos de la vida; el paisaje actual es urbano por excelencia y cambiante, siendo las comunicaciones y la producción quienes marcan los ritmos de la sociedad; algo que no había sido asumido en su conceptualización ni en el imaginario general de la sociedad. En este mismo sentido, ya se ha anticipado la idea de que el paisaje revela la relación del hombre con su entorno, entorno mediante la que se

684 Al respecto, se debe matizar la sugerencia que recibió Carlos Cánovas de incluir el Parque Tecnológico de Zamudio, algo que entra dentro de la lógica de la serie, más allá de los intereses propagandísticos que también pudieran existir.

685 Como contrapunto a esta homogeneidad, se puede citar el programa 7 x 7 x 7, que será referenciado más adelante, en el que los autores desarrollaron una creatividad mucho más diversa, con formas distintas de entender el registro documental y el empleo de técnicas dispares que dieron como resultado un proyecto heterogéneo.

establecen unos lazos de identificación de la sociedad hacia el mismo. Sin embargo, la velocidad en la transformación de las ciudades provoca que esta vinculación de la comunidad con el territorio y su identificación con el mismo, se vean alterados en unos espacios de tiempo muy cortos. Estas cuestiones, reflejan algunos de los conflictos que se manifestaron en todo el occidente industrializado, como se ha repetido en varias ocasiones, a raíz de la crisis energética de 1973. Todo ello llevó a una necesidad de repensar el paisaje, y la fotografía fue empleada como una de las principales herramientas para documentar y ofrecer una nueva visión del territorio y de las transformaciones que se estaban dando, así como una concepción cuya perspectiva fuera adecuada a la contemporaneidad, alejada de idealizaciones o preceptos anteriores.

En cuanto al papel asumido por la fotografía de paisaje en estas décadas, existen varios planteamientos, que no son necesariamente excluibles entre sí, ni tampoco nuevos. En primer lugar, la función de registro comporta que la imagen se convierta en una fuente de conocimiento y entendimiento, que permite, además, un análisis del propio espacio en el que habitamos, el modo en que lo ocupamos, y revela, al mismo tiempo, parte de la historia económica y política del lugar. La fotografía, además, ofrece una perspectiva ajena a la visión cotidiana y subjetiva de quien convive con el entorno. En segundo lugar, también se ha hablado de la capacidad balsámica de la fotografía en la aceptación por parte de la sociedad de los cambios acontecidos, o de los que están por venir. En cierto sentido, las fotografías de aquello que está destinado a desaparecer, como las del caso que nos ocupa, funcionan como un homenaje de dignificación hacia lo que una sociedad ha construido, de un modo similar a la fotografía *post-mortem*, destinada a guardar la memoria del difunto y recordarlo⁶⁸⁶.

Igualmente, no se debe olvidar que el álbum fotográfico familiar surgió a finales del siglo XIX, como un modo de recordar a aquellos familiares y allegados desplazados del lugar de origen, como necesidad de restitución familiar, frente a la fragmentación y desestructuración sufrida como consecuencia de la deslocalización laboral del sistema industrial. Se trata, en cualquier caso, de emplear la fotografía como un medio para calmar la angustia por una pérdida y aceptar los acontecimientos, a la vez que como homenaje y permanencia del recuerdo. Si en el caso de los retratos son pérdidas personales, en la fotografía de las transformaciones urbanas se trata de una pérdida de la

686 Nos referimos aquí a la fotografía *post-mortem* como aquella realizada como recordatorio familiar, dejando de lado otras acepciones. Sobre la fotografía *post-mortem*, consultar: CRUZ LICHET, Virginia, *El retrato y la muerte*. Madrid: Tempora, 2014.

comunidad. Al mismo tiempo, en estas fotografías participa la idea de *representación*, como forma de hacer presente aquello que está ausente, que ya no es⁶⁸⁷.

En este sentido, a propósito de la fotografía de la industria bilbaína de Carlos Cánovas, Ramón Esparza habla de la capacidad de restitución fotográfica:

*...su trabajo sobre Bilbao y la ría del Nervión construyen una mirada melancólica que se detiene en las marcas de lo que ha sido. En espacios que, abandonados, vacíos de actividad, han perdido su sentido. Y la tarea de Cánovas consiste precisamente en devolverles el sentido mediante la estructuración que impone la restitución fotográfica.*⁶⁸⁸

En el capítulo dedicado a la obra de Guezala se ha hecho referencia a esa capacidad de la fotografía para perpetuar la memoria colectiva de la población, aplacar la inestabilidad y asimilar las transformaciones del entorno⁶⁸⁹. Si Rice Shelley se refería a las fotografías del París decimonónico tomadas por Nadar, se debe trasladar ahora ese mismo mecanismo cognitivo, vehiculizado por la fotografía, a una época en que los cambios son vertiginosos, además de profundos. En un sentido similar, Lee Fontanella, en referencia a las fotografías de Clifford sobre transformaciones urbanas, habla de *un pasado que hay que preservar a toda costa, no sólo por su grandeza, sino también porque se halla imbricado en pleno corazón de la España actual*⁶⁹⁰.

Para entender esta sensación de pérdida es indispensable atender a la relación de la sociedad con su territorio y la vinculación entre ambos en su conformación. Esta misma identificación de las personas con su entorno, se ve reforzada en tanto que el paisaje actual es creado por el hombre y en él queda poco de la acción de la naturaleza.

De forma paralela y directamente relacionada con el desarrollo de la fotografía de paisaje de las últimas décadas del siglo XX, la colección *Bilbao, ría de hierro* se enmarca dentro de una práctica que tomó auge como forma de producción fotográfica. Son los

687 Dentro de esta idea, está implícita la conocida premisa del *esto ha sido*, como el *punctum* fotográfico de Barthes en: BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. Publicación original: BARTHES, Roland, *La chambre claire*. Paris: Éditeur Gallimard, 1980.

688 ESPARZA, Ramón, "El espacio y la memoria", *Carlos Cánovas: paisajes fugaces*, 1997, *op. cit.*, p. 22.

689 RICE, Shelley, "Souvenirs", *Art in America*, septiembre 1988. Artículo citado y comentado en CANOGAR, Daniel, "Ponts, trens i gitanos: El paisatge industrial fotogràfic a l'espanya del segle XIX", *La fotografia a Espanya al segle XIX*, *op. cit.*, pp. 31-38.

690 FONTANELLA, Lee, *Clifford en España: Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. [Madrid]: Ediciones El Viso, 1999, p. 53.

encargos, generalmente institucionales, a varios autores, destinados a cubrir las funciones ya comentadas del retrato de paisaje, pero también con una intención clara de propaganda institucional.

Uno de los principales antecedentes directos de estos proyectos es New Topographics, enfocado a una redefinición del paisaje fotográfico más que a una función propagandística, que no se identifica en este caso. Fue dirigido por William Jenkins para el International Museum of Photography de la George Eastman House de Rochester, Estados Unidos, y las obras resultantes del encargo fueron expuestas bajo el título *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*⁶⁹¹. Este proyecto reivindica el papel de la fotografía como un interlocutor valioso entre el hombre y el paisaje, sin prejuicios y con un deseo de reconciliación con la realidad cotidiana que nos rodea de forma nítida, límpida, sin condicionamientos⁶⁹². Por tanto, tuvo una gran repercusión en el propio concepto de paisaje contemporáneo, y supuso un punto de inflexión en el uso de la fotografía de paisaje⁶⁹³.

En Europa, una de las precursoras de este tipo de programas fotográficos es la *Mission photographique de la DATAR*, que recupera la idea de los grandes encargos institucionales del siglo XIX, realizados por varios fotógrafos para el registro del territorio, con una doble finalidad de documentación, así como de proyección exterior y difusión de una determinada región⁶⁹⁴. Retrotrayéndonos al siglo XIX, la antecesora directa de la DATAR fue la *Mission héliographique*, de 1851, cuyo archivo fue rescatado y difundido mediante una exposición y su correspondiente catálogo en 1980; tres años antes de que

691 Las obras fueron expuestas de octubre de 1975 a febrero de 1976. La exhibición estaba compuesta por 168 fotografías de Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd y Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel. En 2009 una selección de las mismas ha sido objeto de una muestra itinerante que recaló en el Museo de Bellas Artes de Bilbao del 17 de octubre del 2011 al 8 de enero del 2012, y se editó el catálogo: *New Topographics*. Tucson: University of Arizona, Center for Creative Photography; Rochester, NY: George Eastman House, 2010.

692 BASILICO, Gabriele, *op. cit.*, 2008, p. 36.

693 Al respecto, el fotógrafo Edward Ruscha y sus libros, autoeditados en la década de 1960, también tuvieron una influencia notable.

694 La *Mission photographique de la D.A.T.A.R.* fue promovida en 1983 por Bernard Attali, mientras que Bernard Latarjet y François Hers se encargaron de su gestión y dirección. En un principio la *Mission* debía durar un año, finalmente duró hasta 1989, con la participación de 29 fotógrafos. Otro programa fotográfico que también fue un referente en este tipo de encargo es Farm Security Administration, desarrollado de 1935 a 1944, pero con una finalidad de documentación social, frente al resto de los aquí comentados. Entre los participantes de la FSA, hay que destacar a Walker Evans por la importante influencia que ha tenido en los fotógrafos de paisaje posteriores.

se iniciara la actual⁶⁹⁵. Ésta se contextualiza en los comienzos de la aplicación de la fotografía de registro, enfocada principalmente al patrimonial, con una especial atención al monumental y arquitectónico, a modo de catálogo gráfico del territorio francés⁶⁹⁶.

En cuanto a la *DATAR*, al igual que en la mayoría de los proyectos llevados a cabo en las décadas de 1980 y 1990, hay un propósito de registrar los cambios acaecidos en el paisaje, principalmente urbano e industrial, así como los derivados de la instauración del sistema económico postindustrial. El proyecto, más que limitarse a registrar, planteó la urgencia de repensar el paisaje; además de fotógrafos, periódicamente se reunía a urbanistas, arquitectos, geógrafos, artistas, historiadores del arte e intelectuales, que plantearon cuestiones entorno a la evolución del paisaje, con una especial incidencia en las problemáticas que manifestaba, derivadas de la falta de cohesión, su fragmentación y su *hibridación*, así como otras relativas a su representación. Se trataba, pues, de replantear el paisaje, atendiendo a una nueva realidad alejada de los presupuestos iconográficos en los que tradicionalmente se había movido el género, y en la que la acción del hombre es definitoria. Por tanto, la *DATAR* adquiere una perspectiva social, en tanto que *intentaba reconstruir un sentido y una coherencia del paisaje a través de la imagen*⁶⁹⁷. Al respecto de este tipo de iniciativas fotográficas que van surgiendo desde principios de la década de 1980, Basilico habla de su relación directa con un cambio en el concepto de paisaje, que el fotógrafo relaciona con las estrategias urbanísticas ligadas a la explotación turística y al *city marketing*.

Atendiendo al caso del Bilbao metropolitano, retrotrayéndonos a la etapa industrial, el sistema económico condicionó la ordenación territorial de la región, imponiendo un criterio que se limitaba a la conveniencia de las empresas.

La colección *Bilbao, ría de hierro*, supone un intento de dejar constancia de ese cambio en el modelo de ciudad. Las fotografías de Bilbao recogen un paisaje heredado de la época industrial, pero con elementos que hacen referencia a un futuro inmediato y a los cambios que estaban por llegar, como las obras del Metro, n.º inv. 97/255, 97/256 [Fig. 81] y 97/280. La mayoría de las fotografías tomadas al paisaje industrial y urbano aluden al

695 La exposición itineró de 1980 a 1982 por distintas ciudades de Francia, como París, Chalon-sur-Saône, Poitiers, Nantes, etc., y fue objeto de un amplio catálogo: *La Mission héliographique: Photographies de 1851*. Paris: Inspection générale des musées classés et contrôlés, 1980.

696 Las obras que conforman la colección son heliograbados. Los autores que participaron en la misma fueron Hippolyte Bayard, Édouard Baldus, Gustave Le Gray, Mestral y Henri Le Secq.

697 Gabriele Basilico en: *Gabriele Basilico habla con Roberta Valtorta*, 2011, *op. cit.*, p. 47.

Bilbao destinado a desaparecer, mientras que son escasas las vistas en las que aparecen referencias claras al nuevo sistema postfordista. Al respecto, se debe tener en cuenta que en 1993 apenas se apreciaba en la fisionomía del paisaje los cambios que estaban por acontecer, mientras que las principales transformaciones que iban a darse en Bilbao, tanto urbanas como económicas, sí estaban planificadas. Es aquí donde los textos juegan un papel importante, al mostrar un abanico de posibilidades para el futuro de la región, como trampolín para la imaginación del posible inversor.

Frente a las fotografías que documentan el paisaje parecen apuntar a esa idea de guardar la memoria, en las dos series enfocadas a lo social, *Gentes* y *El trabajo*, se alude a la modernización de la sociedad. Ya se ha comentado cómo en la serie de Vink únicamente encontramos una fotografía de los Altos Hornos de Vizcaya, emblema del pasado industrial de Bilbao destinado a desaparecer; mientras que destacan numéricamente las fotografías de empresas que se adecuan a la demanda del nuevo sistema económico, la mayoría emplazadas en el mismo Parque Tecnológico de Zamudio.

Estas dos visiones revelan los propósitos en los que se mueve el encargo de *Bilbao, ría de hierro*, entre la conservación de una memoria colectiva, a través del registro de un paisaje con fecha de caducidad, y el anuncio de los cambios que están por venir, presentados nuevamente con la promesa de la modernidad como sinónimo de progreso y bienestar. El caso de AHV es significativo por el valor simbólico que había adquirido en la etapa anterior, como buque insignia del poderío industrial y como representación del poder económico. Como tal, sus instalaciones eran fotografiadas y reproducidas en las tarjetas postales, como monumento identificativo de la región, que ahora es relegado a un mero papel testimonial.

De lo dicho se desprende la otra función característica de estos encargos: la propagandística. El empleo de la fotografía como medio para la propaganda oficial se remonta a los álbumes fotográficos institucionales, a partir de mediados del siglo XIX, que eran ofrecidos como obsequios para la promoción tanto de la institución que los encargaba, como de la región; de un modo similar a cómo la publicación *Bilbao, ría de hierro* se ofrecía a las visitas oficiales y posibles inversores. En un primer momento eran encargados, frecuentemente, por las casas reales, y las fotografías que los conformaban habitualmente registraban construcciones y reformas urbanas, que suponían la aplicación de avances técnicos, como estandartes de la modernidad. Se debe volver a recordar el papel de Isabel II como promotora de este tipo de álbumes, especialmente aquellos

dedicados a obras públicas, realizados por fotógrafos como Charles Clifford, Jean Laurent, José Martínez Sánchez y Antonio Cosmes⁶⁹⁸.

Este concepto de propaganda oficial se amplifica, en la actualidad, con el denominado *city marketing*, que se convierte en un componente esencial dentro de la economía postfordista, siendo uno de los pilares del auge de este tipo de encargos en los años ochenta y noventa, además de la nueva conceptualización del paisaje. El *city marketing* estaba enfocado, en un primer momento, a la atracción de inversores extranjeros, pero con la vista puesta, claramente, en una futura explotación turística y del sector servicios como eje del sistema económico imperante.

En España, este tipo de encargos de finales del siglo XX, que combina el registro del paisaje, la preservación de la memoria colectiva y la propaganda institucional son tardíos, al igual que lo fue la reacción política ante los cambios económicos de los años setenta. Uno de los primeros encargos fue el de la revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, a siete fotógrafos, entre los que se encontraban Gabriele Basilico y John Davies, para el registro del área metropolitana de Barcelona, en relación con la evolución y la transformación de la ciudad con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992. La revista publicó un monográfico bajo el título *A Virtual Geography*, y se hizo una exposición, como ya se ha comentado⁶⁹⁹.

Un rasgo que une a los proyectos fotográficos de registro paisajístico de finales del siglo XX, es la relevancia que tienen los fotógrafos que participan, que generalmente cuentan con una trayectoria consolidada, siendo una circunstancia imbricada en ese carácter propagandístico,⁷⁰⁰. Estos programas fotográficos se desarrollan con un respeto hacia la voluntad creativa de cada uno de los participantes, que tienen libertad para

698 En el caso español, hay que destacar también el papel como *mecenas* de Lucio del Valle, ingeniero que en varias ocasiones encargó el registro fotográfico de una obra de construcción que el propio del Valle dirigía, como sucedió en el caso de Clifford en la Puerta del Sol de Madrid o las obras de la carretera Madrid-Valencia. Sobre el tema de la fotografía de registro constructivo existe una abundante bibliografía; un compendio sobre los autores y estos álbumes lo encontramos en: DÍAZ AGUADO, César, "La fotografía de obras públicas, carreteras, puentes, faros y caminos de hierro (1851-1878)", *De París a Cádiz, calotipia y colodión*. [Barcelona]: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004, pp. 142-173.

699 *Quaderns d'arquitectura i urbanisme: Barcelona: A Virtual Geography*, [n.º 188], octubre-noviembre-diciembre 1990. El mismo año de la publicación se celebró una exposición en el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

700 Ello también comporta que el propio fotógrafo pueda difundir la imagen de la ciudad junto al resto de su obra. Un buen ejemplo es *Dársena de Udondo*, n.º inv. 97/272, que ha sido publicada en varios proyectos editoriales de Gabriele Basilico.

desarrollar su propuesta, dentro de los límites del tema y/o zona que se le adjudica. Esta valoración de la figura del fotógrafo está condicionada, además de por su prestigio, por la aceptación de la fotografía como forma de expresión creativa, especialmente a partir de la década de 1970, y su reconocimiento en los ámbitos culturales. Por tanto, dichos encargos, más allá de las funciones aquí nombradas, también aspiran a manifestarse como una expresión artística de su tiempo. Igualmente, esta pretensión se adecua al modelo postfordista, en el que la producción cultural y artística se convierte en eje de desarrollo, siendo empleada también como reclamo publicitario, y pasa a formar parte de una herramienta en la promoción del turismo y las estrategias de reactivación urbana⁷⁰¹.

Como tal, se pueden rastrear un buen número de proyectos llevados a cabo en la región, con pautas similares a *Bilbao, ría de hierro*, que plantean el registro del paisaje y el análisis de su evolución mediante la fotografía. Ya se ha citado el promocionado por la BBK, *Bizkaiari begira*, en el que participa Carlos Cánovas, entre otros. Otro similar, y que encaja con la idea de *Ría de hierro*, es el también mencionado 7 x 7 x 7, encargado por la Fundación Bilbao 700 – III Millenium Fundazioa, con ocasión de la celebración del séptimo centenario de la concesión de la Carta Puebla a la Villa. En este caso, se trataba de ofrecer la visión de siete fotógrafos, sobre siete barrios, que mostraban siete motivos, cuya perspectiva se gradúa desde lo público al ámbito privado y desde lo general a lo particular⁷⁰².

Otro de los factores que participan de las implicaciones y los significantes de la fotografía de paisaje, es la relación identitaria de la población con su territorio. Así, el paisaje tradicional se presenta como rasgo de la identidad cultural de un pueblo, en su forma de ocupar el territorio y de representarlo⁷⁰³. Las urbes, tradicionalmente, han

701 La elección de autores internacionales ofrece una visión creativa, ajena a los convencionalismos de la región; una mirada moderna, pero también exenta de referencias a la memoria colectiva y a la idea de monumento como lugar de reunión y de consenso de la comunidad, que participa del *sentido romántico del lugar*, del que nos habla Cenicacelaya. El mismo autor se refiere a la necesidad de *tolerancia*, para la asunción de los cambios en el paisaje. CENICACELAYA, Javier, "Un nuevo entendimiento del contexto y del lugar", *Ría de hierro = Burdinezko itsas-adarra = Iron River*, 1993, *op. cit.*, pp. 21-24. Este punto de vista supone, asimismo, la aceptación del sistema económico y social en desarrollo.

702 7 X 7 X 7, 2000, *op. cit.* Los fotógrafos participantes fueron: Toni Catany, Joan Fontcuberta, David Hilliard, Luis Izquierdo-Mosso, Luis Palma, Humberto Rivas y Begoña Zubero. Las obras fueron expuestas en la Sala Rekalde de Bilbao en mayo y junio del 2000, y en la Fundación Telefónica de Madrid, de enero a marzo del 2001.

703 El uso del paisaje como representación cultural de un pueblo ha sido relativamente habitual a lo largo del tiempo, aunque a partir de las Exposiciones Universales del siglo XIX, este fenómeno se ha dado de un modo mucho más acusado, y la fotografía adquiere un papel fundamental en esa representación

supuesto una acumulación de referencias históricas a través de sus edificios y monumentos, sobre los que se construye la memoria. Por contra, las nuevas formas de urbanización, que parten de ideas transculturales, tienden a uniformizar los paisajes, mediante fábricas, tendidos eléctricos, vías de comunicación, los bloques de apartamentos, etcétera. Una unificación que, a fin de cuentas, niega una identidad cultural y social, que se ha establecido como resultado de una relación de siglos con el territorio. Esparza habla de la imposición de lo funcional en el ordenamiento del territorio, algo que puede haber estado presente en otras etapas históricas, pero nunca de un modo tan absoluto⁷⁰⁴. Otro factor novedoso en esta nueva forma de explotación del territorio y sus transformaciones es la desvinculación personal del sujeto con la tierra y el completo traspaso de competencias del individuo a entes, instituciones o poderes fácticos, como puede ser el económico. Toda la industria vizcaína fue proyectada con un fuerte componente identitario, en parte porque fueron los trabajadores y la población quienes la hicieron posible, siendo un proceso del que todos participaron, de un modo u otro⁷⁰⁵. Por contra, la nueva proyección del Bilbao postfordista no ha contado con esa implicación de la ciudadanía, sino que ha sido creada desde los despachos, por decirlo de algún modo, como una solución total que compendia distintas fases de la reformulación urbana, que todavía hoy en día sigue abierta⁷⁰⁶.

Como se ha ido viendo, el modelo de programa fotográfico que aquí se analiza presenta una multiplicidad de facetas, que se dirigen a cubrir distintas funciones, que pueden articularse tanto en conjunto como por separado. Esta característica comporta pequeñas contradicciones, como el hecho de que el análisis del territorio y su experiencia incluya, al menos subrepticamente, una crítica al modelo de desarrollo urbano por parte de algunos fotógrafos; mientras que los mecenas son entes directamente implicados con la instauración de dicho modelo. De hecho, uno de los objetivos finales, a la hora de

identitaria.

704 ESPARZA, Ramón, "Lo que nos une, lo que nos separa", *Tendencias cruzadas...*, 1994, *op. cit.*, [s.p.].

705 Esta participación puede entenderse, en un sentido amplio, como el trabajo diario de la población en las fábricas, pero también en la formación de barriadas o la construcción de viviendas mediante cooperativas de trabajadores, habituales durante la primera mitad del siglo XX.

706 El ejemplo más significativo es el propio Museo Guggenheim, que fue fuertemente criticado por una parte de la intelectualidad y los artistas vascos por considerarlo una franquicia estadounidense. En contraposición, *casualmente*, Frank Gehry diseñó un edificio que rememoraba el pasado industrial de la Ría con sus formas sinuosas y su caparazón metálico. Así, se ofrece, aparentemente, un homenaje a la historia y al paisaje inmediatamente anterior, sin que la arquitectura pierda su efectividad en las funciones para las que fue creado, dentro de los programas de promoción de la ciudad.

impulsar estos programas, es la promoción de esas mismas transformaciones territoriales⁷⁰⁷. De un modo similar, la preservación de una memoria colectiva y los vínculos identitarios de la sociedad con el paisaje, entran en conflicto con los planteamientos del nuevo sistema que se pretende exaltar⁷⁰⁸.

En el libro *Ría de hierro*, esas contradicciones se manifiestan a partir de los textos, en los que descansa buena parte de los argumentos en pro de las transformaciones urbanas, y su significado no siempre se adecua al discurso que se podría extraer de las fotografías si no estuvieran comentadas⁷⁰⁹.



Fig. 94. Gabriele Basilico, *Ría del Nervión (hacia Bilbao)*, n.º inv. 97/274



Fig. 95. John Davies, *Basurto. Bilbao*, n.º inv. 97/235



Fig. 96. Bruce Gilden, *El Arenal. Bilbao*, n.º inv. 97/218



Fig. 97. John Vink, *Astilleros Españoles*, n.º inv. 97/289

707 En un primer nivel de lectura, los discursos críticos, especialmente cuando los plantean los fotógrafos, están enfocados principalmente a la herencia urbana industrial. No obstante, si se profundiza en el tema, esta crítica se amplía al hecho de que la económica dicte, de forma absoluta, el devenir de la organización territorial y del paisaje.

708 Este hecho de fagocitar aquello que es contrario o divergente y emplearlo como herramienta en beneficio del propio sistema, es un mecanismo asociado al capitalismo, si bien es un tema que sobrepasa los límites de esta investigación.

709 Habría que plantearse hasta qué punto los textos de Ramón Esparza y de Javier Cenicacelaya están condicionados por la finalidad propagandística, aunque no fuera de un modo explícito ni consciente.

OBRA SUELTA EN LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

Además de los 14 fondos que se han tratado hasta ahora, que mantienen una coherencia interna o un motivo en su agrupamiento, encontramos 17 obras sueltas en la Colección de Fotografía del Museo, pertenecientes a 13 autores, incluyendo un anónimo. Estas piezas entraron a formar parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao mediante distintos mecanismos; en ocasiones como parte de otros fondos multidisciplinarios, otras veces, fueron enviadas o donadas al Museo de forma individual o por alguna institución. A continuación se analizan brevemente estas obras, aunque debido a su limitada representatividad dentro de la Colección de Fotografía no se profundizará en su estudio⁷¹⁰. Asimismo, se han dividido cronológicamente entre las anteriores a la Guerra Civil Española, bajo el epígrafe *Fotografía antigua*, y las posteriores, como *Fotografía contemporánea*⁷¹¹.

Fotografía antigua

En este grupo encontramos cuatro fotografías, que comparten varios rasgos. En primer lugar, todas ellas formaron parte de colecciones particulares, que se donaron al Museo de Bellas Artes de Bilbao de forma individual, bien por el propio artífice de la colección o por algún descendiente. Así, cada una de las cuatro fotografías, pasó a la institución integrada dentro de una colección multidisciplinar más amplia.

Las cuatro obras tienen una función de recuerdo, que responde a uno de los principales usos que ha tenido la fotografía: el de efigiar a un personaje, especialmente si se trata de alguien ilustre. Al respecto, ya se ha aludido, mediante el adjetivo *ilustre*, al poder adquisitivo de los retratados, en relación directa con el carácter exclusivo que tenía la fotografía, especialmente a finales del siglo XIX. Los autores de las mismas fueron fotógrafos reconocidos, con la posible excepción de la anónima, n.º inv. 85/174, si bien su calidad es notable. Todas fueron realizadas por profesionales, siendo tres de ellas fotografías de estudio, mientras que el retrato de Darío de Regoyos, n.º inv. 82/2460, fue realizado en un exterior.

710 En las fichas catalográficas de cada pieza se ofrece la información técnica de cada obra.

711 Las cuatro fotografías antiguas, serán tratadas individualmente, mientras que de las contemporáneas se ofrecerá una visión general.

Por otro lado, tres de estas fotografías, *Laureano de Jado a los 19 años y tres meses*, n.º inv. 82/2435, *Darío de Regoyos pintando en una calle de Durango*, n.º inv. 82/2460, y *[Retrato de niña]*, n.º inv. 82/2436 [Fig. 98-99], eran las únicas obras fotográficas que conservaba el Museo de Bellas Artes de Bilbao, antes de 1981.

- *Laureano de Jado a los 19 años y tres meses*, n.º inv. 82/2435, estudio Alonso Martínez y Hermano

Pertenece a la colección de Laureano de Jado, uno de los fondos clave en la gestación del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Se trata de la fotografía más antigua que se conserva, fechada en 1862. Es un retrato del coleccionista, realizado por el estudio de Alonso Martínez y Hermano.

Sobre dicho estudio, Lee Fontanella da noticias del estudio “[¿Ángel?] Alonso Martínez” ubicado en Puerta del Sol, Madrid, hacia 1860, y otro estudio como “Ángel Alonso Martínez y Hermano”, ubicado primero en la Puerta del Sol y posteriormente en la calle Montera/Pasaje de Murga, en 1876⁷¹². Publio López Mondéjar hace referencia a un fotógrafo conocido como Alonso Martínez, de renombre y que, entre otras, realizó fotografías de la reina Isabel II, aunque no da más datos⁷¹³. Podemos suponer que se trata del mismo fotógrafo, que tuviera en un primer momento el estudio en la Puerta del Sol y, posteriormente, en Montera.

- *[Retrato de niña]*, n.º inv. 82/2436 [Fig. 98-99], estudio Lázaro de Régil⁷¹⁴

La segunda fotografía también es un retrato de estudio de una niña, realizado por el estudio de Lázaro de Régil, activo en Bilbao hacia el último tercio del siglo XIX. Sobre la cronología del autor, se sabe que durante el Sitio de Bilbao, en 1873 y 1874, realizó retratos de los militares, y que en 1895 su sucesor, Pablo Broquier, ya se había hecho cargo del estudio⁷¹⁵.

⁷¹² *Ibidem*.

⁷¹³ LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las Fuentes de la Memoria: Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona-Madrid: Lunwerg, 1989, pp. 48, 55 y 168.

⁷¹⁴ Generalmente se le cita como Regil, sin tilde, pero en el soporte secundario de la obra aparece con tilde. Se sigue, por tanto, el criterio de la fuente primaria.

⁷¹⁵ BILBAO FULLAONDO, Josu, *Fotoperiodismo en Bizkaia, 1900-1937*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996, p. 22. Lee Fontanella dice, equivocadamente, que L. de Régil fue sucesor de Broquier. Antes que Broquier, la viuda de Régil también regentó el estudio, pero no hay ninguna referencia a las fechas.



Fig. 98. Lázaro de Régil, [Retrato de niña] (anverso), c. 1880-1895, n.º inv. 82/2436



Fig. 99. Lázaro de Régil, [Retrato de niña] (reverso), n.º inv. 82/2436

Lázaro de Régil tuvo su primer estudio en la calle Ronda n.º 3 de Bilbao, que contaba con *vestuarios para los retratados, salitas de espera con té y café, retocadores, etc.*⁷¹⁶. Posteriormente se trasladó a la calle del Banco de España, n.º 3. Régil, además de imágenes de actualidad, vendía en su establecimiento y en otros kioscos de la Villa *verdaderos retratos de S.S. León XIII en tarjetas de visita y americana a 4 y 8 reales unidad*, así como de otros personajes del *Sacro Colegio*. Parece ser que su estudio tuvo un gran éxito y que también atendía a *los pedidos de provincias*⁷¹⁷.

La fotografía que conserva el Museo de Bilbao es un retrato infantil tomado en el estudio, con un decorado de fondo en el que se dibuja parte de una chimenea y, como atrezzo, un sillón y una banqueta, donde está la niña subida. La imagen está retocada con grafito, como consecuencia de que el tiempo de exposición fue insuficiente en la toma. El soporte primario está adherido a uno secundario en cartón, como era habitual en la época, en cuya trasera vienen reproducidos medallones con el nombre de algunas ferias, en las que participó el fotógrafo, así como la dirección de su segundo estudio.

FONTANELLA, Lee, *La historia de la Fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981.

716 Argazkilaritzatik zinemagintzara: Bizkaia 1939-1959 = *De la fotografía a la cinematografía: Bizkaia 1839-1959*. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, [1993], p. 38 y 54.

717 BILBAO FULLAONDO, Josu, 1996, *op. cit.*, p. 22.

- ***Darío de Regoyos pintando en una calle de Durango***, n.º inv. 82/2460, de Manuel Torcida

Como indica el título, se trata de un retrato de Darío de Regoyos pintando en una calle de Durango, realizado por Manuel Torcida (Santander, 1864-Bilbao, 1928)⁷¹⁸. Torcida regenta, desde finales del siglo XIX hasta finales de los años veinte, la Casa Lux, uno de los establecimientos de fotografía más conocidos en Bilbao⁷¹⁹. El comercio se dedicaba a la venta de material fotográfico, estudio y en su local se hacían exposiciones de fotografía y pintura. La Casa Lux también editaba libros, colecciones de fotografías y tarjetas postales, entre las que se encontraban las de Felipe Manterola.

- ***[Retrato de Don Diego Picaza y Garay]***, n.º inv. 85/174

Apenas se tiene información sobre esta fotografía, como se ha mencionado, es un retrato de estudio, por lo que cabe pensar que en la trasera esté estampado el sello del autor o el estudio; aunque al estar enmarcada no se ha podido consultar. Está fechada en la primera mitad del siglo XX. El retrato es un primer plano, en posición de tres cuartos, sobre un fondo neutro.

Fotografía contemporánea

Bajo esta denominación se agrupan las fotografías sueltas, posteriores a 1950, que no pertenecen a un fondo fotográfico. A pesar de la división cronológica genérica que se ha hecho, la fotografía más antigua data de 1986, y la mayoría son de la primera década del siglo XXI, siendo la más reciente de 2011.

El marco cronológico de este conjunto comporta que buena parte de los autores representados participan de los avances técnicos de la fotografía actual, y, como tal, encontramos una predominancia de la fotografía digital. Directamente ligado al uso de la

718 Aunque en la trasera de la obra se indica el título, existe una tarjeta que venía junto a la obra que dice "Darío de Regoyos / 1857-1913 / Pintando en Irún".

719 La denominación oficial de Casa Lux era *La Compañía General de Material Fotográfico de Bilbao*. Inicialmente se trataba de una asociación entre Torcida y el fotógrafo García Razquín, aunque pronto se separaron. La primera ubicación de la Casa Lux estuvo en la calle Correo de Bilbao y, posteriormente, en Gran Vía 20 (en 1905, todavía con Razquín como socio, ya tenía esta localización), trasladándose después al n.º. 3 de la misma vía. De 1901 a 1907, se publicó *Lux* (Boletín de la Compañía General de Material Fotográfico de Bilbao). En los años veinte fue el hijo de Manuel, Luis Torcida Ortiz (1894-1964) quien se hizo cargo del estudio.

fotografía digital y a las tendencias estéticas del siglo XXI, también el porcentaje de fotografía a color es mayor, si se compara con el total de fondos fotográficos vistos hasta ahora⁷²⁰. Entre las fotografías en color se cuentan:

- *Times 2*, n.º inv. 03/51, de Chema Alvargonzález (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1960-Berlín, 2009)
- *[Sin título]*, n.º inv. 10/539, de la serie *Hogar*, de Tania Argandoña Salazar (Santiago de Chile, 1974)
- *Railway Station*, n.º inv. 10/510, y *The Library*, n.º inv. 10/511, de la serie *Espacios con memoria*, de Alfonso Batalla de Antonio (Madrid, 1958)
- Dos obras homónimas, *Sin título*, n.º inv. 03/5 y 03/6, de Fermín Moreno Martín (Bilbao, 1970). Pertenecen a la colección *Bilboko Tranbiarako 7 Irudi = 7 Intervenciones plásticas para el tranvía de Bilbao*, 2002-2003
- *[Sin título]*, n.º inv. 04/176, serie *Phlegmone* [Fig.101], de Ixone Sádaba (Bilbao, 1977)
- Dos obras homónimas, *Sin título*, n.º inv. 03/7 y 03/8, de Eduardo Sourrouille Ayerdi (Basauri, Bizkaia, 1970). Pertenecen a la colección *Bilboko Tranbiarako 7 Irudi = 7 Intervenciones plásticas para el tranvía de Bilbao*, 2002-2003

Frente a estas nueve fotografías a color, en blanco y negro encontramos cinco obras de tres autores:

- *Las Baratas*, n.º inv. 11/54, de Leire Ajuriagoxeascoa (Tafalla, Navarra, 1987)
- Dos montajes fotográficos homónimos: *[Sin título]*, n.º inv. 87/139 y 87/140 [Fig. 100], de Heinz Hebeisen (Wallisellen, Zúrich, Suiza, 1951)
- *Integración de dos espacios*, n.º inv. 94/32, de Jesús Ángel Miranda (Barakaldo, Bizkaia, 1953)

La mayoría de las obras de este conjunto fueron enviadas al Museo de Bellas Artes de Bilbao por los autores o por instituciones, como la UPV-EHU o Bilbao Arte, salvo las dos obras de Hebeisen, que fueron adquiridas⁷²¹.

720 El uso de la fotografía a color no responde a una tendencia estética propia del siglo XXI, ni mucho menos. No obstante, la aparición de la fotografía digital ha facilitado considerablemente su empleo, ya que las técnicas a color anteriores eran más complejas y costosas. Asimismo, en el siglo XXI se puede considerar completamente superado el precepto de que la fotografía en blanco y negro era más *artística*, al ser más abstracta y menos literal respecto a la realidad que la de color. Si bien esta idea se venía rebatiendo desde la década de 1970, e incluso antes, también es verdad que fue con la fotografía digital cuando se extendió considerablemente su uso.

721 Las dos obras de Hebeisen fueron adquiridas mediante intercambio por ejemplares del catálogo: IBARROLA, Agustín, *Travesuras de Agustín Ibarrola*. [Madrid]: Renfe, 1989. Ilustrado con fotografías de Hebeisen.

Las únicas fotografías que sí forman parte de una colección más amplia son las de Eduardo Sourrouille, n.º inv. 03/7 y 03/8, y las de Fermín Moreno Martín n.º inv. 03/5 y 03/6. Como se ha indicado, pertenecen a la colección multidisciplinar *Bilboko Tranbiarako 7 Irudi = 7 Intervenciones plásticas para el tranvía de Bilbao*, 2002-2003. Esta colección es fruto de un encargo, con fines propagandísticos, de Ferrocarriles Vascos, en el que participaron varios autores; las obras fueron reproducidas en el exterior de los tranvías de Bilbao.

Sobre las dos piezas atribuidas a Fermín Moreno, se plantea una contradicción en cuanto a su autoría. La obra de Fermín Moreno era una instalación que fue registrada mediante fotografías, tomadas por Martín Egia. Por tanto, el autor de las fotografías es Egia, mientras que la pieza en sí no debería ser considerada como una fotografía, sino como una instalación, cuyo artífice es el artista plástico Fermín Moreno.



Fig. 100. Heinz Hebeisen, *[Sin título]*, último cuarto s. XX, n.º inv. 87/140



Fig. 101. Ixone Sádaba, *Morir de éxito en Bilbao*, 2004, n.º inv. 04/176

CONCLUSIONES

La Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao está compuesta por un total de 918 obras, que forman parte de 14 fondos fotográficos. Tan sólo 17 obras del total están integradas en otros fondos o colecciones multidisciplinares o no se incluyen dentro de ningún conjunto de las colecciones (*Apéndice 2*). Todas las obras de origen fotográfico de la Colección son copias en positivo con soporte en papel, siendo copias modernas posteriores al autor en los fondos de Enrique Epalza, Antonio de Gueza, Felipe Manterola y Cirilo Martínez Novillo. La técnica que predomina es el gelatinobromuro, y sólo dos fondos contienen obra a color. La cronología que abarcan va de 1862 a 2010, si se incluyen las obras sueltas.

La formación de la Colección se inicia en paralelo a una política de divulgación de la fotografía por parte del Museo de Bilbao, con una intensa actividad expositiva, siendo la primera muestra en 1980, con obra de Pedro Zarrabeitia. La fotografía tendrá una mayor presencia en las salas del Museo de 1984 a 1995, decayendo posteriormente el número de exposiciones fotográficas. Estas muestras eran en su mayoría itinerantes, y las que fueron organizadas por la institución derivaron, generalmente, en donaciones de obra, siendo este el mecanismo principal de la política de ingreso de obra fotográfica.

Los fondos donados a partir de exposiciones fotográficas celebradas en el seno de la institución son los de Enrique Epalza, Felipe Manterola, Antonio de Gueza, Tomás de Acillona, Gabriel Cualladó, Alberto Schommer y *Bilbao, ría de hierro*. En el caso de los fondos de Josep Maria Ribas i Prous y *Cinco años de prensa gráfica*, se llevan a cabo exposiciones, pero sin una relación de causa-efecto con su ingreso en la institución. También fue donado el fondo de Luis Maria Izquierdo-Mosso. Las únicas adquisiciones que se han hecho de obra fotográfica es la de los fondos de Patxi Cobo y Cirilo Martínez Novillo.

Dos de los primeros fondos que ingresan lo hacen, precisamente, de forma accidental, siendo además los dos conjuntos que no habían sido tratados con anterioridad al inicio de las tareas de catalogación, en 2014. Se trata de *Cinco años de prensa gráfica* en 1981, y *Arteder'82* en 1982. Ambos están compuestos por obras que quedaron en las instalaciones del Museo tras sus respectivas exposiciones. No obstante, en paralelo a

Arteder'82, la institución recibe la primera donación, gracias a la generosidad de Josep Maria Ribas i Prous. La siguiente será un año más tarde, fruto de un proyecto de recuperación de la obra de Felipe Manterola, en el mismo año que la institución propone la creación de un *gabinete fotográfico*, a modo de departamento especializado en esta disciplina, pero que no llega a consolidarse. A partir de ese momento, se inicia una etapa de auge para la fotografía en el seno de la institución bilbaína.

Pese a lo azaroso de la introducción de los dos primeros fondos, la inmersión de la fotografía en el Museo de Bellas Artes de Bilbao se debe atribuir a una consciencia hacia la necesidad de poner en valor, divulgar y conservar la fotografía, dentro de una estrategia a corto y medio plazo, con un claro objetivo de dar a la fotografía su propio espacio dentro de la institución. Desde 1981 hasta 1992 se da el período de mayor expansión de la Colección de Fotografía, en el que se amplía a 9 fondos, de los 14 que custodia en 2014.

Contextualizando en el panorama museográfico español, el Museo de Bellas Artes de Bilbao se adelanta a la tendencia general. No es hasta entrada la década de 1990 que las instituciones museológicas empiezan a tener consciencia de la necesidad de conservación de la fotografía y, consecuentemente, a incluir obra fotográfica en sus colecciones. De hecho, los inicios de la Colección de Fotografía del Museo de Bilbao se pueden poner en paralelo a los museos más aventajados en una política específica de preservación fotográfica, como son el MNCARS de Madrid, el IVAM de Valencia y la Fundació Joan Miró.

Desgraciadamente, este primer impulso se vio malogrado a partir de mediados de la década de 1990, con un notable descenso de la actividad expositiva y de los ingresos de obra fotográfica.

Otro momento puntual en que la fotografía adquiere una presencia relevante en el Museo es en 2010. Ese año, recibe los fondos de Tomás de Acillona y de Cirilo Martínez Novillo, y se celebra la muestra antológica de Alberto Schommer, que es el origen de su donación. Hay que matizar que esta ampliación no responde tanto a una atención específica hacia la fotografía, como al interés concreto de esos conjuntos como expresiones artísticas⁷²²

⁷²² Esta forma de proceder se corresponde con el hecho de entender la fotografía como una expresión más, en un contexto artístico internacional que tiende a ser multidisciplinar, superando la marginación que ha sufrido la fotografía dentro de las instituciones museísticas.

La Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao ha sido valorada en dos planos: como unidad, según sus características internas, y como componente de las extensas colecciones de la institución a la que se circunscribe.

Como unidad, la Colección se revela como un conjunto de singular interés a la vista del análisis de los fondos realizado en esta investigación. Los fotógrafos representados en la misma se descubren como figuras que han volcado su personalidad creativa e ideas estéticas en su obra. Así, en sus producciones, se identifican algunas de las tendencias que han recorrido la Historia de la Fotografía.

La primera fotografía que custodió el Museo de Bilbao es *Laureano de Jado a los 19 años y tres meses*, n.º inv. 82/2435, realizada por el estudio de fotografía Alonso Martínez y Hermano en 1862. Esta pieza forma parte del extenso legado cedido por Laureano de Jado a la institución y, por tanto, se encuadra dentro de un fondo multidisciplinar. La obra es un ejemplo de las primeras décadas de la fotografía, en la que la complejidad de la técnica hacían de la fotografía un trabajo laborioso, practicado casi en exclusiva por especialistas y con un alto coste económico. Ello comportaba que los estudios fueran los principales focos de producción fotográfica y lugares exclusivos, en los que retratarse estaba al alcance únicamente de personas de altos estratos sociales. Además, el retrato fue uno de los principales géneros de la época, en un momento en que la técnica imponía la toma de escenas sin movimiento y con una luz controlada.

Aunque posterior, de finales del siglo XIX, también *[Retrato de niña]*, n.º inv. 82/2436 [Fig. 98], del estudio de Lázaro de Régil nos muestra ese paradigma fotográfico que fueron los estudios, convenientemente ambientados con decorados formados por un fondo pintado y algún elemento mobiliario auxiliar⁷²³.

Enrique Epalza representa el cambio de paradigma producido por las innovaciones técnicas de finales del siglo XIX. Gracias a estos avances, se inició una tímida pero progresiva democratización del medio. Así, la fotografía pudo ser practicada por un selecto grupo de aficionados, a pesar de que los costes de los materiales y las dificultades de su producción distaban mucho de ser accesibles para buena parte de la población. Epalza ejemplifica al burgués autodidacta que con empeño y ahínco sacaba la cámara de gran formato por las calles de Bilbao, en un afán de registrar aquellos lugares o sucesos

⁷²³ Estas dos fotografías, aunque aisladas, se sacan a relucir por estar entre las primeras que custodió el Museo. Sus circunstancias remiten al carácter anecdótico que se daba al medio, en este caso, con una finalidad documental de efigiar.

reseñables, *dignos de ser fotografiados*. La aparición de personajes *movidos*, nos hablan de la baja sensibilidad de la técnica del colodión y de los inconvenientes que todavía entrañaba la toma de fotografías, pese a las mejoras mencionadas. Más allá de las consideraciones técnicas, sus imágenes nos transmiten la sensibilidad estética y social del autor, junto a un gusto por la modernidad. Al mismo tiempo, nos remite a la moda de la tarjeta postal y sus preceptos, directamente vinculados con la cultura visual y la forma de aprehender el mundo de la época.

El mismo gusto por la modernidad se distingue en la obra de Felipe Manterola y de Antonio de Guezala. En ambos se aprecia la contraposición entre las tradiciones y las nuevas formas de vida, traídas con el proceso de la industrialización bilbaína. Asimismo, los dos se distancian de Epalza en que abandonan en sus temas el carácter de *digno* para acercarse a otros más cotidianos. Sin embargo, sus producciones mantienen diferencias notables, según sus circunstancias: Manterola como ávido emprendedor de una pequeña población del Valle de Arratia, enclave en las comunicaciones entre Bilbao y Vitoria, y Guezala como prominente representante de las vanguardias artísticas y creador impulsivo. El primero fotografía desde la sencillez y falta de pretensiones que supone ser el fotógrafo del pueblo, con una sensibilidad cercana a lo popular, que armoniza con los intereses de carácter etnográfico, derivados de su amistad con expertos y literatos. El segundo registra su entorno familiar, con un lenguaje subjetivo y personal, a través de la mirada de quien conoce y ha experimentado con distintas formas de expresión de las corrientes vanguardistas.

Tomás de Acillona, con una producción posterior a Manterola y a Guezala, nos retrotrae al pictorialismo de finales del siglo XIX, con sus gomas bicromatadas; un procedimiento poco empleado por los aficionados debido a las complejidades que entraña, y que le llevó años dominar. Sus visiones idealizadas y retratos con referencias simbólicas también encajan con el estilo finisecular, en imágenes de una notable belleza formal, que se acompasa con una calidad técnica que merece, de por sí, una atención especial.

Respecto a los cuatro autores mencionados hasta ahora, se debe hacer notar que fue el Museo de Bellas Artes de Bilbao el que difundió su obra fotográfica por vez primera, que era desconocida hasta el momento en el que la institución las expuso y publicó los respectivos catálogos. Aunque en el caso de Enrique Epalza y, sobre todo, el de Tomás de Acillona fueron agentes externos a la institución quienes propusieron las muestras, hay

que reconocer el papel del Museo de Bellas Artes de Bilbao en la recuperación de autores históricos regionales, rescatando su obra del olvido y promoviendo su estudio.

Una característica de la fotografía vizcaína es la escasa incidencia que han tenido las agrupaciones fotográficas. Los fotógrafos fueron, en gran medida, autodidactas, y no hicieron uso de los mecanismos asociativos para el intercambio de conocimientos y de intereses. Lo cual incurre en el desconocimiento de fotógrafos históricos, debido a su aislamiento y a no contar con la posible difusión que puede dar una agrupación. Así sucede con los cuatro autores anteriores a 1950 del Museo de Bilbao, que no fueron miembros de ninguna agrupación de fotografía. Por tanto, sorprende la solidez de las propuestas de estos autores, en una época en que el acceso a los conocimientos fotográficos era complejo, siendo las agrupaciones una fuente importante de estos saberes. Esta tendencia contrasta con la del resto de España, como se aprecia en los siguientes autores, aunque sean de una generación posterior.

La producción de Gabriel Cualladó, Josep Maria Ribas i Prous y Alberto Schommer pueden ser consideradas en paralelo, a pesar de los diferentes derroteros por los que evolucionan. Los tres se iniciaron en la fotografía en los años cincuenta, en relación con el ámbito agrupacionista, y su obra se dirige a la búsqueda de nuevas formas de expresión fotográfica, llegando cada uno a distintas soluciones. También comparten el hecho de ser figuras reconocidas, que se han ganado un espacio propio en la Historia de la Fotografía Española.

Cualladó centra su producción en el ser humano como protagonista absoluto, siendo heredero de la fotografía humanista. Sus obras captan la esencia del retratado en imágenes impregnadas de una atmósfera intimista, en la que se reconoce la sensibilidad del autor, con un cierto halo de melancolía que recorre toda su producción. De este modo, la personalidad del fotógrafo se desprende sutilmente en composiciones sencillas, con pocos elementos que son ubicados equilibradamente, o con fondos que armonizan con la figura del retratado. El corpus de su obra es, sin duda, uno de los mejores conjuntos de retratos con los que cuenta la fotografía española.

Por su lado, Josep Maria Ribas i Prous desarrolla buena parte de su producción en torno a la experimentación de técnicas fotográficas, muchas veces recuperando las de otras épocas, ya en desuso. Dentro del conjunto que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao predominan los retratos femeninos, algunos de ellos desnudos, un tema

característico de su producción. Tres son las excepciones temáticas, entre las que se encuentra el bodegón ganador del certamen *Arteder'82*. Las fotografías pertenecen a diferentes series, y entre ellas se distinguen la variedad de enfoques desde los que el autor es capaz de abordar un tema. Así, en la mirada de Ribas confluye la sencillez del primer plano de un vientre, iluminado con una luz rasante que remarca la silueta, junto a composiciones preparadas con varias modelos semidesnudas, en poses insinuantes y una ambientación vaporosa, de la que se desprenden reminiscencias pictorialistas. En otras obras, el autor crea un juego con las luces y el reflejo del rostro, o emplea técnicas del cartelismo para ofrecer una imagen moderna y potente. En definitiva, Ribas emplea una amplia paleta de lenguajes fotográficos, respaldado por un uso impecable de las técnicas, con resultados diversos, que son reflejo de un largo proceso de aprendizaje y experimentación.

Schommer desarrolló una extensa trayectoria, que ha sido tratada detenidamente en esta investigación debido al peso que tiene su obra en la Colección de Fotografía. Su producción temprana se encuadra en la órbita de la fotografía humanista, como la de Cualladó, pero pronto empieza a indagar otras posibilidades, que le han llevado a adoptar recursos y temas variados. Schommer trabaja con series, que muchas veces responden a encargos, y que el autor aborda desde una suerte de conceptualización de la estética, empleando esta última como transmisora de una idea. Igualmente, la técnica se emplea como herramienta puesta al servicio del concepto de la serie, que ha sido desarrollado previamente.

Los *Retratos psicológicos* es una de las series más característica de Schommer, y una de las primeras en la que hace uso de una estética efectista, que busca la reacción del observador, como si de una estrategia publicitaria se tratara. Aunque sus series funcionan como unidades estilísticas y conceptuales, muchas de ellas comparten recursos e ideas estéticas. Por otro lado, el autor siempre reivindicó su trabajo como creador, actuando con libertad en sus encargos, en los que conseguía imponer sus criterios, y jugó un importante papel en el reconocimiento de la figura del fotógrafo. El Museo de Bellas Artes de Bilbao es el principal custodio de su obra, con un fondo en que se compendia buena parte de su producción.

Frente a la consciencia fotográfica de los autores anteriores, Cirilo Martínez Novillo produjo su obra fotográfica con una función auxiliar a la pictórica. El hecho de que sus fotografías no fueran concebidas como pieza final, tomadas sin mayores pretensiones que

servir como memoria de las sensaciones vividas, no comporta una ausencia de profundidad en las imágenes. Al contrario, sus fotografías transmiten la naturalidad con la que fueron captadas, de la que irradia la sensibilidad estética del pintor. Al mismo tiempo, el hecho de ser una figura ajena a las tendencias fotográficas, las aleja de esquemas preconcebidos y les aporta una espontaneidad que desemboca en una producción original, que se mueve al margen de la práctica fotográfica de la época. Bajo estas circunstancias, el pintor se permite la adopción de temas poco tratados en la fotografía española del momento, como los desechos y la contaminación de la ría del Nervión, que eleva a una visión poética sin prejuicio alguno.

Los fondos individuales que siguen son de autores vascos, Mikel Alonso, Patxi Cobo y Luis María Izquierdo-Mosso, quienes pertenecen a una nueva generación de fotógrafos, con una obra en consonancia con las tendencias internacionales desarrolladas a partir de los años setenta del siglo XX.

La serie de Mikel Alonso forma parte de un proyecto de *refotografía*, realizado con ocasión de la exposición dedicada a Enrique Epalza, bajo el enunciado de volver a fotografiar aquellos lugares captados por Epalza. Los primeros programas de *refotografía* se inician en Estados Unidos a mediados de los años setenta y proliferarán en España hasta entrado el siglo XXI. Esta producción se enmarca dentro de las preocupaciones que giran en torno al paisaje, un género que resurge en la fotografía, auspiciado por la Escuela de Düsseldorf, como respuesta a las transformaciones que venía sufriendo y la necesidad de asumirlas conceptualmente.

En el Bilbao metropolitano, el cambio de modelo económico supone el tránsito de un momento de esplendor industrial a una profunda crisis, que se manifiesta, prácticamente, a lo largo de las décadas de 1980 y 1990. Entretanto, la promesa del postfordismo de un futuro mejor queda en el aire a la espera de su concreción. Como consecuencia, la región sufre una reconfiguración urbana, en la que proliferan las ruinas industriales y se hace patente la mala praxis en la planificación urbana de otras épocas. El calado social de esta problemática se refleja en la fotografía, tanto en la serie de Mikel Alonso de 1985, como en *Bilbao, ría de hierro* de 1997, y más allá de los proyectos de encargo, es un tema que recorre toda la obra de Patxi Cobo.

La propuesta de Mikel Alonso se fundamenta en la comparativa de un mismo paisaje a través del tiempo, y evidencia los cambios acaecidos, con un cierto anhelo. Mientras que

Bilbao, ría de hierro es un programa de propaganda institucional, enfocado a promocionar una visión positiva de la región. No obstante, esta finalidad propagandística no afecta a los autores, que actúan con total libertad y bajo sus propios criterios estéticos, en un momento en el que los fotógrafos ya gozan de un reconocimiento como creadores, al menos en determinadas esferas.

El esquema empleado en *Bilbao, ría de hierro* de varios fotógrafos encargados cada uno de un aspecto del paisaje urbano, social y económico de la región, está en boga desde principios de los años ochenta en el ámbito internacional, preconizado por *New Topographics*, de 1975. Al mismo tiempo, remite a los grandes proyectos de registro del paisaje de la segunda mitad del siglo XIX, en los que también se basaron los programas de *refotografía*.

Bilbao, ría de hierro destaca por la calidad de las obras y la relevancia de los autores que participan en la serie: Carlos de Andrés, Gabriele Basilico, Carlos Cánovas, John Davies, Bruce Gilden y John Vink. Además, este conjunto aporta la presencia de autores internacionales de primer orden en la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

El tratamiento que hace Patxi Cobo del paisaje se sustenta en una estética del detalle, en la que las formas y las texturas adquieren protagonismo, respaldadas por la corrección técnica con la que el autor logra precisión y nitidez, también cuando busca captar el movimiento sutil de los elementos. Las imágenes finales se definen por su belleza formal, que encubre una temática del abandono y la ruina, con la que nos presenta la problemática de la transformación del territorio, originada por la crisis industrial. Cobo plantea estas cuestiones centrándose en la conducta irreflexiva del ser humano, que utiliza y desdeña a su antojo el entorno en el que vive, sin reparar en las consecuencias que comporta. Así, la serie de paisajes de Patxi Cobo, nos ofrece una belleza apacible y delicada, tras la que se oculta una crítica al comportamiento voraz de la sociedad hacia el paisaje.

Frente al tema del paisaje, *Seguir mirando*, de Luis María Izquierdo-Mosso, está constituida por retratos de artistas vascos. El autor emplea recursos técnicos para deformar la visión de la toma directa, como la doble exposición y la trepidación de la cámara. Con ello, trastoca la función de reconocimiento del sujeto, que en ocasiones aparece sólo de forma marginal en la escena, o no aparece. En consecuencia, también se

altera el concepto tradicional de retrato. Izquierdo-Mosso trabaja con la fotografía como un medio creativo, como podría ser cualquier otro, sin identificarse como fotógrafo, y su producción se fundamenta en cuestionar los preceptos visuales que nos son impuestos y entendemos como inherentes. *Seguir mirando* no es una galería de autoridades artísticas, sino una serie de retratos de su entorno, en los que inciden la idea de identidad y, en última instancia, pueden entenderse como autofotografías, dentro de una visión que enlaza con el Postmodernismo.

Los fondos *Cinco años de prensa gráfica* y *Arteder'82* fueron los primeros de la Colección de Fotografía del Museo de Bilbao, aunque su entrada fue accidental. Esta eventualidad se manifiesta en la disparidad que suponen respecto al resto de fondos, lo cual no comporta una connotación negativa. Al contrario, brindó a la institución la oportunidad de preservar unos conjuntos de fotografía singulares, pese a no encajar en su política de conservación: el primero, por provenir de un ámbito que no está considerado dentro de los preceptos de lo artístico, el fotoperiodismo; el segundo, por pertenecer a un ámbito geográfico, el lituano, remoto y secundario, según los criterios centralistas de la Historia.

Cinco años de prensa gráfica, con una presencia dominante de la obra de Arturo Delgado, contiene unos documentos gráficos excepcionales de uno de los períodos más convulsos de la historia reciente vasca. El interés de los episodios que recoge se combina con la puesta en práctica de la nueva fotografía de prensa, que se acerca a la gente y emplea nuevos lenguajes, con planos cercanos o fragmentados, y que da a la imagen unos significados implícitos, más sutiles que los empleados por los medios conservadores. Es una etapa donde junto a los nuevos paradigmas del periodismo, venidos con el fin de la Dictadura, se reformulan las capacidades expresivas e informativas de la fotografía de prensa, que ya no informa mediante la literalidad. Así, la libertad de expresión no sólo se distingue en los temas, sino también en su tratamiento.

Arteder'82, por un lado, provee al Museo de algunas obras sueltas, como las de Roland Fischer, Pedro Zarrabeitia o Duck Jun Kwak. Por el otro, la Escuela de Fotografía Lituana, ampliamente representada en este fondo, nos descubre a una institución específicamente fotográfica, con unas particularidades excepcionales dentro de la Historia de la Fotografía. Entre las obras que conserva el Museo, se encuentran algunas de las más destacadas de la producción fotográfica del país, con autores de primer rango, como Antanas Sutkus, Vitalijus Butyrinas o Milda Drazdauskaitė, esta última de una generación

posterior. Las características de la fotografía lituana se ven representadas a lo largo de la obra de los autores presentes, con unos temas que omiten cualquier forma de poder, y se centran en retratar a la nación mediante sus habitantes, sus celebraciones y sus paisajes. En cualquier caso, la Escuela de Fotografía Lituana parece caracterizarse por una visión amplia de la práctica fotográfica, en la que la tendencia general, cercana a la fotografía humanista, no se contrapone con otras más experimentales e innovadoras.

El compendio de fondos que conforma la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao se manifiesta como una interesante recopilación de autores que representan formas diversas de entender la creación fotográfica, según los contextos espaciales y temporales.

De este modo, cada uno de los fondos hacen su aportación particular a la Colección y la definen en su pluralidad. Si bien puede parecer un tanto desarticulada a primera vista, la heterogeneidad que la caracteriza forma parte de su riqueza y brinda al Museo múltiples posibilidades en su difusión, así como en una futura ampliación.

Teniendo en cuenta el contexto en el que se imbrica, es decir, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la Colección de Fotografía mantiene unas pautas comunes a las directrices del resto de colecciones de la institución. En primer lugar, por la importancia del mecanismo de donación, que también ha sido esencial en la configuración de la totalidad de las colecciones, aunque en un porcentaje menor. En segundo, por la heterogeneidad de sus fondos, y en tercero, por la especial atención a los autores vascos, que se da en ambos registros.

Por otro lado, la Colección de Fotografía es una pieza fundamental que complementa la diversidad de disciplinas de las colecciones del Museo. Al margen de las dificultades que comporta la presencia de un medio tan específico como la fotografía, su inexistencia provocaría un vacío poco comprensible dentro de una institución que abarca una variedad tan amplia de expresiones creativas a lo largo de la historia, como es el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Algunas reflexiones sobre el futuro de la Colección de Fotografía

Como cierre a estas conclusiones, quiero plantear algunas reflexiones sobre las posibles vías de desarrollo de la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao, sin entrar en especificaciones concretas, que puedan entenderse como una

intromisión en su política de colecciones. En cualquier caso, la aportación que aquí se hace se basa en las líneas de actuación de la institución a lo largo del tiempo. También se tiene en cuenta algunos de los puntos del análisis realizado sobre la introducción de la fotografía en los museos y su catalogación.

Sobre la adopción de una política fotográfica específica, se debe recordar, nuevamente, las limitaciones que implica la variedad de disciplinas y el amplio marco cronológico que abarca la totalidad de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ello comporta una complejidad en la atención a cada especialidad artística, por lo que hay que relativizar la prioridad en la gestión de la Colección de Fotografía. Ateniéndonos a este condicionante, sí se puede proponer dar un estímulo a la Colección, que ha permanecido estancada durante los últimos años.

Una primera medida a adoptar antes de retomar una política activa de ampliación de la Colección de Fotografía, es impulsar la difusión del medio, tanto con propuestas ajenas al Museo como con los fondos con los que ya cuenta la institución⁷²⁴.

La fotografía, tradicionalmente, se ha mantenido apartada de los discursos artísticos hegemónicos y, en buena medida, sigue siendo considerada como un *departamento estanco*, que no siempre se integra y articula con otras formas de expresión. Su innegable especificidad no justifica su falta de integración dentro de reflexiones más amplias de la producción creativa. Así, una intervención que no requiere de medios externos, sería establecer esa articulación de la Colección de Fotografía con el resto de los fondos del Museo, como complemento a las narraciones artísticas ya construidas, que se nutrirían del enfoque proporcionado por el medio fotográfico.

A pesar de que los objetos fotográficos exigen una condiciones de conservación más estrictas que otras disciplinas, como la pintura o la escultura, ya es habitual que los museos incluyan obra fotográfica como parte de la exposición permanente, especialmente los de arte contemporáneo⁷²⁵. Esta práctica que, hasta el momento, sólo se ha dado de forma excepcional en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, permitiría dar a conocer al

724 Dos muestras de primer orden a nivel internacional que ha acogido el Museo de Bilbao en la última época son *New Topographics*, 2011-1012, y *La maleta mexicana* en 2012.

725 Un caso ejemplar es el Museum of Modern Art de Nueva York, que cuenta con un espacio permanente dedicado a la fotografía, acondicionado con los parámetros de conservación específicos para el medio, en el que exponen periódicamente obra que, generalmente, pertenece a sus propias colecciones. Si bien se trata de una institución que no es comparable con el Museo de Bellas Artes de Bilbao, por la relevancia de sus fondos fotográficos y por los recursos de los que dispone.

visitante una parte de las colecciones que pocas veces, o nunca, se ha mostrado. Además, la diversidad de estos fondos ofrece varias posibilidades a la hora de establecer distintas lecturas. Así, muchas de las obras de la Colección de Fotografía podrían pasar a formar parte de discursos estéticos multidisciplinares más amplios, incorporándose a la exposición permanente o a otras temporales⁷²⁶.

La misma especificidad de la fotografía dificulta que una entidad como un museo de Bellas Artes acoja archivos completos de un fotógrafo, ya que la capacidad reproductiva del medio comporta ingentes cantidades de piezas, que los mecanismos de gestión de una institución de estas características no pueden asumir⁷²⁷. A la espera de una respuesta a la antigua demanda de la creación de instituciones específicas de fotografía, la opción seguida por la mayoría de museos es el tratamiento del objeto fotográfico como si de una obra de arte *al uso* se tratara, algo que en realidad entra en contradicción con la misma naturaleza de la fotografía. Es decir, la idea de obra de arte, como pieza única, no se puede aplicar a la fotografía, reproducible por definición. En este sentido, la valoración que muchas veces se hace de un objeto, según el número de copias que existan, no debería aplicarse a la fotografía, ya que se hace principalmente con fines mercantilistas. Así, el *aura* de la fotografía no puede residir en su unicidad.

Dicho esto, y aceptando esta naturaleza reproducible, las instituciones museísticas han optado por acoger en sus colecciones conjuntos reducidos de fotografía, representativos de la producción de un autor y que mantengan una cierta cohesión, aunque no formen parte de una misma serie. Un excelente ejemplo, dentro de los fondos que ya conserva el Museo de Bilbao es el de Gabriel Cualladó, con una selección en la que hay fotografías de sus series más significativas, de distintos períodos, así como una buena muestra de retratos, uno de los géneros más característicos de su obra.

Sobre la selección de autores que pudieran engrosar la Colección de Fotografía, lo lógico es atender a la tendencia general que el Museo sigue en otras disciplinas, así como la ya aplicada a la fotografía. Es decir, sería de esperar que no se perdiera la consideración hacia los autores vascos, manteniendo su labor en la promoción de

726 La fotografía *Gabriel Celaya*, n.º inv. 10/25, de Alberto Schommer, sí forma parte de la exposición permanente. También se incluyó obra fotográfica de la Colección en los proyectos expositivos de *Novecentismo y vanguardia, 1910-1936*, del 2009, y el de *Itsasoa artean, itsaroaren artea = El mar en el arte, el arte del mar*, expuesto en el Museo Marítimo Ría de Bilbao, de enero a mayo del 2011.

727 Asimismo, no puede dejar de observarse la prioridad en términos de conservación de procurar la no desmembración de archivos o conjuntos completos.

aquellas manifestaciones que se dan en su entorno, sin que ello fuera en detrimento de las exigencias de calidad. Este criterio, concuerda con la directriz, más amplia, de procurar una integración con los fondos existentes. Así, las líneas temporales, territoriales y estilísticas que ya se perfilan en la Colección de Fotografía, podrían asentarse, dotándolas de una mayor entidad, con nuevos fondos. Por otro lado, en relación de la mencionada articulación de la Colección de Fotografía con el resto de las colecciones del Museo, también podría darse una ampliación que no tuvieran una relación directa con la fotografía preexistentes, pero sí con una tendencia desarrollada en fondos de otras disciplinas, que la fotografía puede complementar.

Al margen de establecer una línea con vistas a ampliar los fondos, es importante trazar una política que vaya dirigida al estudio, la difusión y la divulgación de la fotografía. Nuevamente, si observamos medidas anteriores, podemos extraer vías de actuación futuras. Así, la existencia de fondos antiguos en manos de particulares sigue siendo una realidad, aunque cada vez menos, y todavía está pendiente una labor de sacar a la luz a fotógrafos desconocidos. En cualquier caso, esta vía de desarrollo comporta una investigación previa, así como hacer una valoración y una selección de la obra. La complejidad de este proceso aporta, no obstante, una importante y necesaria contribución a la Historia de la Fotografía del País Vasco, que aún adolece de lagunas, a pesar de la ingente labor que se ha llevado a cabo hasta el momento, por parte de entidades y particulares.

Otra línea de actuación, que también se ha visto, es la promoción de la fotografía actual. El País Vasco cuenta con fotógrafos con una trayectoria y una producción relativamente madura, con los que se podría establecer una colaboración que conlleve la difusión de su obra. Del mismo modo, también se puede contar con otros autores, con menos renombre, pero que estén desarrollando propuestas interesantes.

Por tanto, las alternativas para revitalizar el papel del Museo de Bellas Artes de Bilbao en su función de divulgar y preservar el medio fotográfico son múltiples, incluso sin la necesidad de una ampliación de la Colección.

Por último, la posibilidad de que el Museo de Bellas Artes de Bilbao deje de lado, definitivamente, la Colección de Fotografía, no es desdeñable, ya que un museo tan amplio como el de Bilbao debe saber aprovechar sus recursos, poniendo un límite a la multiplicidad de disciplinas y épocas que abarca. Al respecto, se podría hacer una cesión

de los fondos a otras instituciones vascas que cuenten con una política activa dedicada al medio fotográfico, o establecer formas de colaboración con las mismas, que permitan una mayor difusión de los fondos del Museo.

En contradicción con lo dicho, se debe admitir que este planteamiento quedaría fuera de las tendencias hacia las que se dirige la museología, en general, que se acerca, cada vez más, a una plena aceptación del medio fotográfico como forma de expresión creativa, equivalente a otras disciplinas. Por consiguiente, se está dando una progresiva incursión de la fotografía en las instituciones, con el fin de completar los discursos estéticos de las sociedades, vehiculizados a través de la Historia del Arte.

Por tanto, aunque la fotografía no pueda ser una prioridad dentro de la amplitud del Museo de Bellas Artes de Bilbao, sí cabe esperar que, en un futuro, la institución vaya incorporando a su política de colecciones actuaciones con vistas a una revitalización de la Colección de Fotografía.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

La bibliografía se ha dividido en varios apartados, según los capítulos del presente estudio. En primer lugar, hay un apartado *general*, en el que se incluyen las referencias relacionadas a fuentes sobre la estética fotográfica, la teoría de la fotografía, la historia de la fotografía, la historia del País Vasco, así como otras que han sido empleadas en el estudio de la colección de fotografías del Museo de Bellas Artes de Bilbao. A continuación, se ofrece la bibliografía y referencia a fuentes documentales empleadas, de forma específica, en cada uno de los fondos fotográficos. Asimismo, en los fondos formados por varios autores, se ha subdividido cada epígrafe con las referencias de cada fotógrafo. Las fuentes bibliográficas empleadas para más de un autor o fondo, se referencian en el apartado de *Bibliografía general*. Por último, al final de cada apartado se han incluido, tras un asterisco las fuentes orales consultadas, mediante entrevista, o escritas, mediante correo electrónico a los autores u otros especialistas o conocedores de la evolución del Museo de Bellas Artes de Bilbao y sus fondos, ordenadas alfabéticamente por apellido.

Bibliografía general

- 7 x 7 x 7. Bilbao: Bilbaiko Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 2000
- ARANZASTI, M^a José, “Panorama general de la fotografía en el País Vasco: temáticas, nuevas tendencias y hábitos perceptivos en la era de la *iconosfera*”, *XV Congreso de Estudios Vascos: Ciencia y cultura vasca, y redes telemáticas = Eusko Ikaskuntzaren XV. Kongresua: Euskal zientzia eta kultura, eta sare telematikoak = XV^{ème} Congrès d'Etudes Basques: Science et culture basque, et réseaux télématiques*. Tomo II. Donostia: Sociedad de Estudios Vascos = Eusko Ikaskuntza, 2002, pp. 921-946.
- *Argazkilaritzatik zinemagintzara: Bizkaia 1939-1959 = De la fotografía a la cinematografía: Bizkaia 1839-1959*. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, [1993]
- BADGER, Gerry, “¿Qué valor tiene?”, *La genialidad de la fotografía: Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona: Blume, 2009, pp. 203-234
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. Publicación original: BARTHES, Roland, *La chambre claire*. Paris: Éditeur Gallimard, 1980

- BILBAO FULLAONDO, Josu, *Fotografía y fotógrafos del País Vasco*. Barakaldo: Librería San Antonio, D.L. 2002
- *Bilbao Prentsa Grafikoan = Bilbao en la Prensa Gráfica*. Bilbao: Bilboko Udala. Kultura eta Turismo Saila = Ayuntamiento de Bilbao. Área de Cultura y Turismo, 2003
- CARRETERO PÉREZ, Andrés, "Domus y la gestión de las colecciones museísticas", *MARQ, Arqueología y Museos*, 00, 2005, p. 17-30. [30/07/18]. Disponible en: http://www.marqalicante.com/contenido/particulos/pub_3.pdf
- CENICACELAYA, Javier, ROMÁN, Antonio y SALOÑA, Iñigo, *Bilbao: Arkitektura metropolitarraren gida = Guía de arquitectura metropolinana = Guide to metropolitan Architecture*, Bilbao: Euskal Herriko Arkitektoen Elkargo Ofiziala, Bizkaiko Ordezkaritza = Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, Delegación de Bizkaia, 2002
- COLL MAIGNAN, Enrique, *Guía de Vizcaya para 1892*. [Bilbao]: Establecimiento Tip. de El Nervión, 1892
- *Cuatro direcciones: Fotografía contemporánea española, 1970-1990*. Madrid: Lunwerg Editores, D.L. 1991
- CHAPA, Álvaro, *La vida cultural de la Villa de Bilbao: 1917-1936*. «Colección Es». Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, Área de Cultura y Turismo = Bilboko Udala, Kultura eta Turismo Saila, 1989
- DÍAZ, Lorenzo y LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Un siglo en la vida de España: ocio y vida cotidiana en el siglo XX*. Barcelona; Madrid: Lunwerg, 2001
- DÍAZ-AGUADO, César, "La fotografía de obras públicas, carreteras, puentes, faros y caminos de hierro (1851-1878)", *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*. [Barcelona]: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004
- DIÉGUEZ PATAO, Sofía (ed.), *Los lugares del arte: Identidad y representación*. Barcelona: Laertes, 2014 (vol. 2)
- ERRAZQUIN, Pedro, GOIRI, Antón y MORENO, Enrique, *Bilbao en dos miradas = Bilbao bi alditan ikusia*. Bilbao: Ediciones Laga, D.L. 1995
- *España contemporánea: fotografía, pintura y moda*. Madrid: Fundación Mapfre; Alcobendas: TF Editores, D.L. 2013
- FABRA ANTON, Dolors, "La imagen del Bilbao metropolitano a través de la colección fotográfica del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Perspectivas actuales, horizontes insólitos. Dinámicas y aportaciones teóricas en Historia del Arte*. Madrid: Aguja de Palacio Ediciones, 2018, pp. 215-240

- FABRA ANTON, Dolors, "La fotografía de Antonio de Gueza: del recuerdo familiar al boceto pictórico", *Ars Bilduma*, n.º 6, 2016. [07/09/17].] Disponible en: http://www.ehu.eus/ojs/index.php/ars_bilduma/article/view/14897
- FONTANELLA, Lee, *La historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981
- FONTANELLA, Lee, *Clifford en España: Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. [Madrid]: Ediciones El Viso, 1999
- FONTCUBERTA, Joan, "Notas sobre la fotografía española". NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, pp. 300-322
- *La fotografía "creativa" a Catalunya, 1973-1982*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, DL 2018
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*. «Colección Punto y Línea». Barcelona: Gustavo Gili, 1976 (2ª ed.; edición original Éditions du Seuil, París, 1974)
- FRIZOT, Michel (ed.), *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998
- FUENTES DE CÍA, Ángel María, *La conservación de archivos fotográficos*. «Documentos de trabajo». Madrid: Asociación Española de Documentación e Información Científica, 2012. [05/01/14] Disponible en: <http://www.sedic.es/wp-content/uploads/2016/01/conservacion-arch.-fotograficos.pdf>
- FUENTES DE CÍA, Ángel María y ROBLEDANO ARILLO, Jesús, "La identificación y preservación de los materiales fotográficos". En VALLE GASTAMINZA, Félix del (ed.), *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999, pp. 43-76
- FULLAONDO, Cándido, *La ría de Bilbao: aspectos fotográficos*. «El cofre del bilbaino». Bilbao: Ediciones de la Librería Arturo, 1966
- *Gure Artea 89*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen-Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1989
- *Itsasoa artean, itsaroaren artea: Bilboko Arte Ederren Museoko Bilduma = El mar en el arte, el arte del mar: colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Bilboko Itsasadarra Itsas Museoa = Museo Marítimo Ría de Bilbao, 2011
- *Itzulerak = Retornos*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutza Fundazioa, 2000⁷²⁸
- *Jornades catalanes de Fotografia: dossier*. San Cugat del Vallés: ER [Editorial Rourich], 1981

728 Esta catálogo es de la obra de Carlos Cánovas, pero también ha sido empleado para otros capítulos.

- *Llibre Blanc del Patrimoni fotogràfic a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1996
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las Fuentes de la Memoria: Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona/Madrid: Lunwerg, 1989
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria II: Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos; Barcelona: Lunwerg Editores, D.L., 1992
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España: Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona; Madrid: Lunwerg Editores, 2005 (edición conmemorativa que recopila los tres volúmenes de *Las fuentes de la memoria*)
- MARÍA RUBIO, Oliva (dir.), *Diccionario de fotógrafos españoles: del siglo XIX al XXI*. Madrid: La Fábrica, D.L. 2013
- *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009
- OLIVARES, Rosa, *100 fotógrafos españoles = 100 Spanish Photographers*. Madrid: Exit publicaciones, 2005
- *Open Spain: Contemporary Documentary Photography in Spain = España abierta: fotografía documental contemporánea en España*. Chicago: The Museum of Contemporary Photography; Barcelona: Lunwerg Editores; Madrid: Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, 1992
- *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*. [S.I.]: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015. [10/08/18] Disponible en: <https://www.scribd.com/document/324267024/PLAN-NACIONAL-DE-CONSERVACION-DEL-PATRIMONIO-FOTOGRAFICO>.
- *Profecías = Prophecies*. [Salamanca]: Universidad de Salamanca, 2009
- *Reglamento del Museo de Arte Moderno*, 28 de mayo 1923
- "The Rephotographic Survey Project: 1977-79", *Mark Klett: Photography*. [24/07/15]. Disponible en: <http://www.markklettphotography.com/rephotographic-survey-project/>
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.), *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*. «Summa Artis. Historia general del arte», vol. XLVII. Madrid: Espasa Calpe, 2001
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (dir.), *Diccionario Espasa de fotografía*. Madrid: Espasa Calpe, 2002

- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *El documento fotográfico: historia, usos, aplicaciones*. «Biblioteconomía y administración cultural, 140». Gijón: Ediciones Trea S.L., D.L. 2006
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Del daguerrotipo a la Instamatic: Autores, tendencias, instituciones*. Gijón: Ediciones Trea S.L., 2007
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La fotografía en España: otra vuelta de tuerca*. «Biblioteconomía y administración cultural, 261». Gijón: Ediciones Trea, 2013.
- SCHARFF, Aaron, *Arte y fotografía*. «Alianza Forma». Madrid: Alianza, D.L. 1994
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1989
- SOUGEZ, Marie-Loup (Coord.), *et. al., Historia general de la fotografía*. «Manuales arte cátedra». Madrid: Ediciones Cátedra, 2009
- SUSPERREGUI ECHEVESTE, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*. [Bilbao]: Servicio Editorial Universidad del País Vasco=Argitarapen Zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea, D.L. 1988
- TERRÉ ALONSO, Laura, *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956/1963*. Sevilla: Photovisión, 2006
- *Tiempo de Silencio. Panorama de la fotografía española en los años 50 y 60*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 1992
- *"Relación cronológica de exposiciones temporales", Urtekaria 1994: Asterlanak, albistak = Anuario 1994: Estudios, crónicas*. Bilbao: Bilboko Arte Ederretako Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, D.L., 1995, p. 79.
- VALDEZ MARÍN, Juan Carlos, *Glosario de términos empleados en conservación fotográfica*. «Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, 3». México: INAH, 2001
- VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra, 2017
- VIAR, Javier, *1843-1900: Bilbao en las revistas ilustradas*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003
- ZUGAZA MIRANDA, Miguel, "Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Maestros Antiguos y Modernos: Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Fundación BBK Fundazioa, 1999, pp. 15-29
- * Conversaciones con José Julián Bakedano [Bilbao, período 2014-2015]
- * Entrevista a Isabel Ortega [Madrid. 11 julio 2016]
- * Consultas a Juan Miguel Sánchez Vigil [Madrid, período 2014-2016]
- * Entrevista a Leopoldo Zugaza [Zarautz, Gipuzkoa, 21 julio 2015]

Bibliografía de los fondos fotográficos

Enrique Epalza

- Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia (AHDFB): Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libro de Actas Municipales. Libro de actas que da comienzo 2-10-1901 y termina 27-12-1901, fs. 63-64, 10 octubre 1901
- AMANN EGIDAZU, Luis y ALONSO DE MIGUEL, Roman, *Bizkaia Postetxartelan = Bizkaia en la tarjeta postal*. Santurtzi: Argitaratzailea Editorial, 1991
- *Bilbao a fines del XIX*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1985
- CARRASCO MARQUÉS, Martín, *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet 1892- 1905*. Madrid: Casa Postal, 1992
- EPALZA, Enrique, *Reseña de una visita a algunos hospitales españoles y extranjeros*. Bilbao: Imprenta de la Casa de Misericordia, 1899
- EPALZA, Enrique, *Reformas en pro del bienestar del proletariado*. «Conferencias instructivas organizadas por la Federación de Sociedades Obreras de Bilbao y celebradas en el Instituto Vizcaíno». Bilbao: Tipografía Popular, 1902, pliego 3
- FUENTES DE CÍA, Ángel María, “Notas sobre la fotografía estereoscópica”, *Los hermanos Faci. Fotografías*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 1999. [19/03/15] Disponible en: <http://www.angelfuentes.es/PDF/Estereoscopica.pdf>
- GUEREÑA, Jean-Louis. “Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX”, *Berceo*, n.º 149, 2005, pp. 35-58
- LARA LÓPEZ, Emilio Luis y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, María José, “El nacimiento de la tarjeta postal en Jaén (1902-1941). La construcción social de la imagen de una ciudad”, *Contraluz*. Asociación Cultural Cerdá y Rico. Cabra del Santo Cristo, año VI, n.º 6, agosto 2009, pp. 65-92
- MAS SERRA, Elías, *Enrique Epalza: Arquitecto para Bilbao en un cambio de siglo (del XIX al XX)*. «Bilbaínos recuperados». Bilbao: Muelle de Uribitarte Editores, D.L. 2006
- PALIZA MENDUATE, Maite, “La construcción de la imagen de la ciudad. Bilbao en torno a 1900”, *Bidebarrieta: revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien aldizkaria*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao = Bilboko Udala, n. 13, 2003, pp. [313]-365
- RAMOS, Jesús, *Aintzinako euskal herriko bizimodua postal irudietan = Imágenes de la vida tradicional vasca a través de la antigua tarjeta postal = Images de la vie traditionnel basque à travers la carte postale ancienne*. Iruña: Ortzadar, 1999

Felipe Manterola

- ARANZADI, Telesforo de, *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Establecimiento editorial de Alberto Martín, 1931, pp. 295 y 311
- ATUTZA, Sandra, "Felipe Manterola. Buen fotógrafo y agudo comerciante", *Deia*, 20 de marzo 2009, p. 65
- ATUTXA, Sandra, "Nueva exposición en el Bellas Artes. Joyas que reflejan la poética novecentista", *Deia (Kultura, Begira)*, 3 de marzo 2009, p. 4
- BARANDIARAN, José Miguel (dir.), *Euskaldunak: La etnia vasca*, 3 tomos. San Sebastián: Ed. Etor, D.L. 1978. Tomo I, 1978, pp. 146, 191, 217, 232 y 234; tomo II, pp. 490-495, 498, 510-513
- BARANDIARAN, José Miguel y MANTEROLA, Ander (dir.), *Casa y familia en vasconia: Atlas etnográfico de vasconia = Euskalerriko atlas etnografikoa = Atlas ethnographique du Pays Basque*. Bilbao: Labayru Ikastegia, 2001
- BILBAO FULLAONDO, Josu, *Felipe Manterola: Baserri giroko gizarteko argazkilaria = Fotógrafo en una sociedad rural*. [Bilbao]: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 2003
- CARO BAROJA, Julio, *Los vascos: Etnología*. San Sebastián: Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1949
- ELORZA INAUSTI, Maddi, *Espejo de un tiempo pasado: el País Vasco y la revista Novedades 1909-1919 / 1928-1929*. Donostia - San Sabastián: Kutxa Fundazioa, 2011
- ETXEGARAY, Carmelo, *Geografía general del País Vasco Navarro*. Barcelona: Establecimiento editorial de Alberto Martín, 1921, pp. 375, 383, 387 y 718
- *Euzkerea*, Bilbao, enero 1931 [cubierta]
- *Euzkerea*, Bilbao, febrero 1931 [cubierta]
- *Euzkerea*, Bilbao, abril 1931 [cubierta]
- *Felipe Manterola: Argazkiak = Fotografías (1904-1930)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1983
- *Felipe Manterola: Zeanuriko argazkilaria*. Zeanuri: Herederos de Felipe Manterola, 2008
- "Fiesta del árbol en Céanuri (Vizcaya)", *Novedades: revista semanal ilustrada*, n.º 299, 14 de marzo 1915, [p. 22]

- *Gran semana vasca: Exposición fotográfica de "El País Vasco"*. [Folleto]. San Sebastián: Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián, 1954.
- GOROSTIAGA, Eulogio, "Contribución al estudio de la casa rural y de los establecimientos humanos: pueblo de Zeanuri", *Anuario Eusko folklore*. Vitoria: Eusko Ikaskuntza; Montepío Diocesano, n.º 5, 1925, pp. 68 y 69
- GOROSTIAGA, Eulogio, "Los establecimientos humanos y las condiciones naturales: pueblo de Zeanuri", *Eusko folklore*. Vitoria: Eusko Ikaskuntza; Montepío Diocesano, n.º 6, 1926, pp. 71-92
- "Las fotografías de Felipe Manterola descubren la sociedad rural vasca", *El País*, País Vasco, 2 de enero 2004, p. 5.
- LORES, Ainhoa, "El novecentismo y la vanguardia se citan en el Bellas Artes de Bilbao", *Gara* (Kultura), 3 de marzo 2009, p. 48
- *Novedades: Revista semanal ilustrada*. San Sebastián: [s.n.], n.º 109, 23 de julio 1911; n.º 299, 14 de marzo 1915; n.º 309, 23 de mayo 1915; n.º 331, 24 de octubre 1915. [06/06/15]. Disponible en: http://liburutegidigitala.donostiakultura.com/Liburutegiak/catalogo_archivo.php?dp_id=135&y=1910&m=2
- MANTEROLA, Ander, "Etnografía de Zeanuri. I. Grupo doméstico". En ERKOREKA, Anton (dir.), *Contribución al Atlas Etnográfico de Euskalerría. Investigaciones en Bizkaia y Gipuzkoa*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1988, pp. 551-640
- "Notas gráficas de la información general", *Novedades: revista semanal ilustrada*, n.º 309, 23 de mayo 1915, [p. 19]
- RODRÍGUEZ, Celia, "Felipe Manterola, fotógrafo en una sociedad rural", *Bilbao*, nº179, febrero 2004, p. 17
- * Entrevista personal y consulta de fondos familiares Felipe Manterola [Zeanuri, 26/06/2014]

Antonio de Guezala

- *Fotografía futurista italiana: 1911-1939*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984
- MUR PASTOR, Pilar, *Antonio de Guezala (1889-1956)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, D. L. 1991
- MOURLANE MICHELENA, Pedro, "Comentario". *Novedades: revista semanal ilustrada*, n.º 304, 18 de abril 1915, [p. 3]

- * Entrevista personal a Pilar Mur [Bilbao, 26/07/2014]
- * Entrevista personal y consulta de los fondos familia Antonio de Gueza [Bilbao, 06/2014]

Tomás de Acillona

- CAMÓN AZNAR, José, “Fotografías de arte”, *ABC*, Sevilla, 18 de octubre 1946, p. 2
- GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel, *La formación de la sociedad capitalista en el País Vasco (1876-1913)*, vol. 1. San Sebastián: Haramburu, 1981, p. 217
- CARL KING, Sandy, “El impresionismo fotográfico en España: Una historia de la estética y la técnica de la fotografía pictorialista”, *Archivos de la Fotografía*, vol. IV, n.º 1. Zarautz: Photmuseum Argazki Euskal Mueoa, invierno-primavera 2000
- *Tomás de Acillona: Fotografías 1932-1957*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010

Gabriel Cualladó

- *I Anuario de la Fotografía Española*. Madrid: Afal, 1958
- CONDE VÉLEZ, Luis (NAVARRO, Luis), “El momento fotográfico español”, *Arte Fotográfico: revista mensual al servicio de la fotografía*, n.º 12, diciembre 1952, pp. 488-490
- CORRESPONSAL EN BARCELONA (CASADEMONT, J. M.), “La actualidad fotográfica en Barcelona. El VIII Trofeo Luis Navarro y el IX Aplec de Sociedades Catalanas en Seo de Urgel”, *Arte Fotográfico: revista mensual al servicio de la fotografía*, n.º 115, julio 1961, pp. 583-585
- CUALLADÓ, Gabriel, “Cómo hago mis fotografías”, *Arte Fotográfico: revista mensual al servicio de la fotografía*, n.º 69, septiembre 1957, pp. 736 y 760
- CUALLADÓ, Gabriel, “Consideraciones sobre el panorama de la fotografía amateur española comparada con los salones internacionales organizados por las sociedades fotográficas”, *Imagen y Sonido*, n.º 65, noviembre 1968, pp. 2-6 (aparecido originalmente en *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara*, n.º 35)
- *Cualladó*. «PHotoBolsillo, 9. Biblioteca de fotógrafos españoles». Madrid: La Fábrica - TF. editores, 1999
- *La Escuela de Madrid: fotografía 1950-1975*. Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006

- "Fotografía en la Sala Abril", *Afal*, nº 13, enero-febrero 1958, [s.p.]
- *Fotógrafos de la Escuela de Madrid: Obra 1950/1975*. Madrid: Ministerio de Cultura; Museo Español de Arte Contemporáneo, 1988
- *Gabriel Cualladó: Fotografías*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento de Cultural, 1985
- *Gabriel Cualladó: Fotografías*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo; Dirección General de BBAA y Archivos, Ministerio de Cultura, 1985
- *Gabriel Cualladó: Fotografías*. Valencia: IVAM, Generalitat Valenciana, 1989
- *Gabriel Cualladó: Fotografías*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 1995
- GARDE HERCE, Antonio, "Conversaciones: Entrevista a Gabriel Cualladó: "Al fotógrafo todavía le queda mucha poesía por desvelar"", *Nueva Revista de política, cultura y arte*, n.º 54, noviembre 1997, pp. 12-30. También disponible en [23/10/15]: <http://www.nuevarevista.net/articulos/entrevista-gabriel-cuallado>
- *Imatges escollides: La col·lecció Gabriel Cualladó*. Valencia: IVAM, Generalitat Valenciana, 1993
- MASPONS, Oriol, "Salonismo", *Arte Fotográfico: revista mensual al servicio de la fotografía*, nº 61, enero 1957, pp. 3-4
- MIGUEL, Carlos de, "Cualladó / Gómez", *Afal*, nº 23, marzo-abril 1960, [s.p.]
- *Mirades paral·leles. La fotografia realista en Italia i Espanya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2006
- ONTAÑÓN, Francisco. "Gómez, Cualladó, Darro", *Afal*, nº 23, marzo-abril 1960, [s.p.]
- PUJOL, Aquiles (CASADEMONT, Josep Maria), "11 fotógrafos españoles, a París", *Arte Fotográfico: revista mensual al servicio de la fotografía*, nº 133, enero 1963, pp. 18 y 27
- RUBIO CAMÍN, Joaquín, "Pequeñísimo comentario a una gran exposición", *Afal*, nº 23, marzo-abril 1960, [s.p.]
- *Seis fotógrafos de la Escuela de Madrid*. Madrid: Real Sociedad Fotográfica de Madrid, 1985
- SUSPERREGUI, José Manuel, "La aldea española", *Sombras de la fotografía: Los enigmas desvelados de Nicolasa Ugartemendia, Muerte de un miliciano, La aldea española, El Lute*. [Leioa]: Universidad del País Vasco. Servicio Editorial = Euskal Herriko Unibertsitatea, D.L. 2009, pp. 113-155

- THÉZY, Marie de, *La photographie humaniste: 1930-1960 Histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992
- "Un éxito de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en el V Salón Internacional "La Góndola", de Venecia", *Arte Fotográfico: revista mensual al servicio de la fotografía*, nº 137, mayo 1963, p. 453
- VIELBA CALVO, Gerardo, "un 11 español inicia singular torneo", *Arte Fotográfico: revista mensual al servicio de la fotografía*, nº 134, febrero 1963, pp.131-135

Josep Maria Ribas i Prous

- *Curriculum vitae* de Josep Maria Ribas i Prous (enviado para la participación en *Arteder'82*)
- *Curriculum vitae* de Josep Maria Ribas i Prous (facilitado por el autor)
- *Josep Maria Ribas i Prous*. «Guía de Exposiciones, 39». [Folleto]. [Bilbao]: Museo de Bellas Artes de Bilbao, octubre 1984
- "Josep María [sic.] Ribas i Prous", *Ikuspen: comunicación visual*. [Bilbao]: Caja de Ahorros de Vizcaína, Departamento de Cultura, n.º 1, otoño 1984, pp. 81-98
- "Josep Maria Ribas i Prous", *La voz de la imagen: Maestros de la fotografía española*. [Vídeo]. Producción de López-Li Films Publio López Mondéjar para la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes. [27/04/15]. Disponible en: <http://www.lavozdelaimagen.com/#6>
- *Josep Maria Ribas i Prous: Argazkiak = Fotografías* [sic.]. «Sustraiak eta abarrak». [S.I.]: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, D.L. 1999
- MEDILA, J.L., "Actualidad fotográfica en Andalucía: Un certamen nacional que nace con fuerza: El del Club Fotográfico – 76 de Puerto Real", *Arte Fotográfico*, n.º 344, agosto 1980, pp. 1001-1007
- *Primer proyecto de borrador referente a una solicitud de memorias y vivencias sobre experiencias fotográficas en Reus y destinado al libro 1000 imágenes de la historia de Reus editado por el ayuntamiento de Reus, en 2011, bajo dirección del dr. en historia Albert Arnavat* [documento facilitado por Josep Maria Ribas i Prous]
- RIBAS I PROUS, Josep Maria, "Sobre la recuperació fotogràfica a Reus", ARNAVAT, Albert (dir.), *1000 imatges de la història de Reus*. Reus: Ajuntament de Reus, 2011, pp. 15-17

- RIBAS I PROUS, Josep Maria, “Una reflexión sobre el arte pobre, contra todos los mitos y a favor de la autocrítica”, *Josep Maria Ribas i Prous: Antología*. [Folleto]. Pamplona: Agrupación Fotográfica de Navarra; Galería Contraluz, 2009
- “RIBAS I PROUS, Josep Maria”, *Els nostres fotògrafs: Els pioners*. Reus: Fototeca de Reus, 1995, pp. 162-167
- * Entrevista por correo electrónico a Josep M.^a Ribas i Prous y envío de documentación [07-09/2015]

Cirilo Martínez Novillo

- AZCOAGA, Enrique, *Martínez Novillo: pintura para vivir*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, D.L. 1979
- *Cirilo Martínez Novillo: Fotografías color 1957/1970*. Madrid; Barcelona: Galería Joan Gaspar, 2010
- JIMÉNEZ, Diego Jesús, *Martínez Novillo*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, D.L. 1972
- *Martínez Novillo*. Madrid: Cuadernos Guadalimar, n.º 37, 1994
- *Martínez Novillo: Exposición antológica*. [Madrid]: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, D.L. 2001
- *Martínez Novillo: pinturas*. Madrid: Juan Gris Galería de Arte, 1994

Alberto Schommer

- *Alberto Schommer*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1985
- *Alberto Schommer: Civilizaciones: Cibachrome*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1987
- *Alberto Schommer: Retratos 1969-1989: Retrospectiva*. [Folleto]. Junta de Castilla y León; Círculo de Bellas Artes; Diputación de Zamora, 1990
- ARNALTE, Arturo, “Alberto Schommer: “Guardo para la historia la cara de sus protagonistas””, *Descubrir el Arte*, año X, n.º 117, noviembre 2008, pp. 90-91
- “Arte y artistas: Galería Iolas Velasco”, *ABC*, Madrid, 03 de diciembre 1975, p. 38
- *Composiciones desnudas: Schommer*. Madrid: Alexandra Irigoyen Galería, 2007
- DOLOY, Roger, “Fotografías de España”, *Afal: Revista bimestral de fotografía y cinematografía*, n.º 23, marzo-abril 1960, [s.p.]

- ELORRIAGA, Gerardo, "Alberto Schommer fotógrafo: «Soy un autor, lo de artista me parece una horterada»", *El Correo: Territorios*, 12 de enero 2008, pp. 8 y 9
- GARMENDÍA, Marisol, "Entrevista: Alberto Schommer: "En el retrato la gente se descubre a si misma"", *Deia: Igandea* (suplemento dominical), 8 de agosto 1993, pp. 4-6
- GRABAR, Oleg, *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Madrid: Alianza, 1984
- GUMBAU REIXACH, Carlos, "Desde Sabadell: La II Bienal Española de Arte Fotográfico", *Afal: Revista bimestral de fotografía y cinematografía*, n.º 18, noviembre-diciembre 1958, [s.p.]
- "Máscaras: Alberto Schommer", *Museo Nacional del Prado*, 2014. [Vídeo]. [29/10/15]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/mascaras-de-alberto-schommer/>
- MEDINA, Tico, "ABC reportaje: La foto psicológica de Alberto Schommer", *ABC*, Madrid, 17 de febrero 1973, pp. 109, 111, 114 y 115
- MORÁN PAREDES, Ángel, "El esperpento cinematográfico: de El Pisito a Crimen ferpecto", *Cuadernos de Documentación Multimedia*, vol. 17, 2006, pp. 3-24. [03/09/18] Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/viewFile/58923/52982>
- PÉREZ SIQUIER, Carlos, "Alberto Schommer Koch", *Afal: Revista bimestral de fotografía y cinematografía*, n.º 13, enero-febrero 1958, [s.p.]
- REDONDO, Maite, "Alberto Schommer: Europa la mirada del arte", *Deia: La revista de Deia*, 26 octubre 2002, p. 54.
- SCHOMMER, Alberto, *Las fotos psicológicas*. Madrid: Nueva Lente, 1975
- SCHOMMER, Alberto, *Fascinación: La Alhambra*. Barcelona: Lunwerg Editores; Banco Hipotecario, 1991
- SCHOMMER, Alberto, *El viaje*. [Madrid]: Caja de Madrid, D.L. 1994
- SCHOMMER, Alberto, *La vida: La Habana*. Madrid: Caja Madrid, 1994
- SCHOMMER, Alberto, *Documentos Schommer: Fotografías de la Transición (1972-1988)*. Madrid: El País-Aguilar, 1996
- SCHOMMER, Alberto, *Máscaras*. Madrid: Turner Libros; Banco Central Hispano, D.L. 1996
- SCHOMMER, Alberto, *RomaNewYork*. Madrid: Turner, 1996
- SCHOMMER, Alberto, *Fermento*. Madrid: Turner Libros; Caja San Fernando, 1997

- SCHOMMER, Alberto, *Brasil: El hombre que veía demasiado*. Madrid: Lunwerg, 2000
- SCHOMMER, Alberto, *Egipto: Lo eterno*. Barcelona; Madrid: Lunwerg, D.L. 2000
- SCHOMMER, Alberto, *Shanghai: El futuro = The Future = Etorgizuna*. [Derio]: Fundación Euskaltel, D.L. 2000
- SCHOMMER, Alberto, *La belleza oculta: Libia*. [Madrid]: Turner, D.L. 2004
- SCHOMMER, Alberto, *El Paraíso = Paradise*. [Madrid]: Turner, D.L. 2005
- SCHOMMER, Alberto, *Trasfiguración*. Madrid; Barcelona: Lunwerg Editores, D.L. 2008
- SCHOMMER, Alberto, *Metro*. Madrid: Lunwerg Editores, 2010
- SCHOMMER, Alberto y ARRIZABALA, Bernardo de, *Bizkaia barru-barrutik = Bizkaia profunda*. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Bizkaia, 1990
- SCHOMMER, Alberto y GRONDONA, Mariano, *Vibraciones: Buenos Aires*. Barcelona; Madrid: Lunwerg Editores, D.L. 2001
- SCHOMMER, Alberto y GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Europa: ParísBerlín*. [S.I.]: Fundación BBVA, D.L. 2002
- SCHOMMER, Alberto y SÁBATO, Ernesto, *Zero huts*. [S.I.]: Adours, 1983
- SCHOMMER, Alberto y UGALDE, Martín de, *Herri baten deihadarra = El grito de un pueblo*. «Argitaletxea». San Sebastián: Ediciones Vascas, 1978
- SCHOMMER, Alberto, URKIZU, Patri y AGUIRRE FRANCO, Rafael, *Itsasoa*. «Gipuzkoa bilduma = Colección Gipuzkoa». [San Sebastián]: Kutxa, gizarte-ekintza = obra social, D.L. 1999
- SCHOMMER, Alberto y VERDÚ, Vicente, *Paisajes ordenados*. Barcelona: Lunwerg Editores; Madrid: Caja Madrid. Obra Social, D.L. 2002
- SCHOMMER, Alberto y VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *La búsqueda: La Mezquita de Córdoba*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros; Madrid: Ediciones Turner, 1993
- *Schommer: Retrospectiva 1952 - 2009*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010
- *La Transición, 1977-1988*. Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, D.L. 2010
- * Entrevista personal a familia Alberto Schommer [San Sebastián, 17/10/2016]

Mikel Alonso

- *12 miradas: Karakorum: Machulo / Hushé / Pakistán*. [Bilbao]: Baltistan Fundazioa, 2014
- ALONSO, Mikel, *Lemoniz*. Bilbao: Fundación 2012 Fundazioa, D.L. 2012
- ALONSO, Mikel y BURUTXAGA, Santiago, *Erotismo, gastronomía*. Bilbao: Bilboko Udala, 2002
- ALONSO, Mikel y FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José, *Zorrozaurre*. [¿Bilbao?]: Eusko Jaurilaritza, Kultura Saila = Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, D.L. 2011
- ALONSO, Mikel, GONZÁLEZ DE LANGARIKA, Pablo y GONZÁLEZ, Paciel *La memoria del aire = Haizearen oroïtmena*. «Colección Ametsak Bilbao». [Bilbao]: Caja Laboral Euskadiko Kutxa, 2009
- CALLEJA, Seve y ALONSO, Mikel, *Cuentos y leyendas de Bilbao = Bilboko ipuin eta leiendak*. «Colección Ametsak Bilbao». Mondragón: Caja Laboral Popular; Bilbao: Elea, 2005
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Xavier y ALONSO, Mikel, *El bosque culinario*. Bilbao: Lur, 2002
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Xavier y ALONSO, Mikel, *Cocinar lo menos posible*. León: Everest, 2004
- *Mikel Alonso*. [03/02/16]. Disponible en: <http://www.mikelalonsofoto.com/>
- ORAL, Mikel, PAREDES, Jesús María y ALONSO, Mikel, *Otxarkoaga: Retratos*. Irún: Editorial Alberdania, 2009
- SORIA, Txema y ALONSO, Mikel, *Guía sentimental de la ría*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 2004
- * Entrevista personal a Mikel Alonso y vista al estudio [Bilbao, 18/02/2016]

Patxi Cobo

- BILBAO, Josu, “Sombras oníricas”, *El País*, País Vasco, 19 de marzo 2002, p. 8
- *Bosteko 08*. [S.I.]: Bizkaiko Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, D.L. 2008
- COBO, Patxi, *Metamorfosis. Bilboko Metroaren 2. linean zeharreko ibilaldia = Un recorrido a través de la línea 2 del Metro de Bilbao*. Bilbao: Imebisa, 2002

- COBO, Patxi, *Museo, un espacio transformado*. [Bilbao]: Museo Bellas Artes Bilbao, 2002
- COBO, Patxi, *Vestigios*. «Serie blanca, 7». Elgoibar: Ongarri, 2002
- *Elecciones afectivas (Expediente I/B)*. [Durango]: Durangoko Arte eta Historia Museoa = Museo de Arte e Historia de Durango, D.L. 2015
- ESPARZA, Ramón, “La imagen en otoño”, *Arbola*, n.º 2 oct. 1986, p. 58
- *Francisco Esteban Cobo: Paisajes industriales*. Bilbao: Euskal Arkeologia, Etnografia eta Kondaira Museoa = Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, 1986
- LEGARRETA, Iñaki, “Badosa, observador mágico del paisaje industrial”, *Arbola*, n.º 4, p. 53
- *Memoria de la diversidad (Expediente I/B)*. Bilbao: Sala Rekalde Erakustaretoa, D.L. 2014
- M.N., “Patxi Cobo: Fotógrafo: “La fotografía digital le ha dado a la tradicional un uso más artístico””, *El País*, País Vasco, 16 abril de 2002, p. 12
- *Patxi Cobo: Argazkiak = Fotografía*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, D.L. 1990
- *Patxi Cobo: Paisajes fotográficos*. «Carnet: 29». Durango: Museo de Arte e Historia, 1989
- VILLAR, José Eugenio, *Las catedrales de la industria: Patrimonio industrial en la Margen Izquierda y la zona minera de la ría del Nervión*. Barakaldo: Librería San Antonio, 1994
- * Entrevista personal a Patxi Cobo [Bilbao, 08/09/ 2015]

Luis María Izquierdo-Mosso*

- IZQUIERDO-MOSSO, Luis María, *1982-1984*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento de Cultura, [1981] [s.p.]
- IZQUIERDO-MOSSO, Luis M^a, *FOTO-Copios*. Las Arenas: [Luis María Izquierdo-Mosso], 1982. [03/09/15]. Disponible en *Issuu*, 2013: <https://issuu.com/izquierdo-mosso/docs/fotocopios>
- IZQUIERDO-MOSSO, Luis María, *Seguir mirando*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento de Cultura, 1986

* Se ha respetado el nombre de pila del autor según aparece en cada publicación.

- IZQUIERDO-MOSSO, Luis, "Forma y concepto: arte con fotografía", *Arbola*, n.º 8, abril 1987, p. 55
- IZQUIERDO-MOSSO, Luis, "No recuerdo Mapplethorpe", *Papers d'art-espais*, n.º 22, septiembre 1989, [s.p.]
- [IZQUIERDO-MOSSO, Luis], "La idea manoseada", *Zehar: boletín de Arteleku*, n.º 6, septiembre-octubre 1990, pp. 9 y 10
- IZQUIERDO-MOSSO, Luis, "El apoteósico triunfo, final, del video arte", *Lápiz*, n.º 77, abril 1991, pp. 18-19
- IZQUIERDO-MOSSO, Luis María, "Retrato de una entelequia", *Rekarte*, n.º 16, julio 1996, p. 27
- IZQUIERDO, Luis, "De la fotografía y otras técnicas: Vanguardia", *Arco'99: Feria Internacional de ARte COntemporáneo = International Contemporary Art Fair*. Madrid: IFEMA; Tabapress, 1999, p. 352
- IZQUIERDO-MOSSO, Luis María *Fotrelcamp: [Fotos de camp]*. [Figueres]: Consorci del Museu de l'Empordà, [2000]
- IZQUIERDO-MOSSO, Luis, "ChicaDoble 2004-05", *Issuu*, 2014. [03/09/15]. Disponible en: <http://issuu.com/izquierdo-mosso/docs/caradoble>
- PABLO, Moisés de, "Luis Izquierdo Mosso, artista visual: «L'art és el pallasso de les bufetades»", *Diari de Girona: Dominical*, «Entrevista», 7 de junio 2009, p. 5
- *SestaoVisto 87/88: Luis Izquierdo-Mosso*. [Sestao]: Sestaoko Udala = Ayuntamiento de Sestao, 2006. También disponible en *Issue*, 2014 (la versión en línea varía respecto a la publicación en papel). [03/09/15]. Disponible en: http://issuu.com/izquierdo-mosso/docs/sestaovisto_87-88
- URQUIJO, Javier. "Artes plásticas: Otra temporada: Eliza Thoenen Izquierdo-Mosso", *Bilbao: periódico municipal*, n.º 120, octubre 1998, p. 17
- * Entrevista por correo electrónico a Luis M.^a Izquierdo-Mosso y envío de documentación [09/2015]

Arteder'82

- AGUIRIANO, Maya, "Bilbao prepara su feria internacional de arte contemporáneo", *El País*, 16 de abril 1981. [12/05/16]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1981/04/16/cultura/356220007_850215.html

- AMON, Santiago, "Dudosa vanguardia en la "Artexpo" de Barcelona", *El País: Cultura*, 11 de noviembre 1976. [17/05/16]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1976/11/11/cultura/216514805_850215.html
- *Arteder'82: Muestra Internacional de Obra Gráfica: Sección: III Fotografía*. Bilbao: Feria Internacional de Muestras de Bilbao, D.L. 1982
- RUFÍ-GIBERT, M., "Arteder'82 (Bilbao)", *Batik: panorama general de las artes*, n.º 67, año X, abril 1982, pp. 14-15
- UNZUETA, Patxo, "3.000 artistas participan en la feria Arteder de Bilbao", *El País*, 19 de marzo 1982. [17/05/16]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1982/03/19/cultura/385340403_850215.html

Fotografía lituana

- "About us", *Lithuanian photography: Union of the Lithuanian art photographers*. [26/06/16]. Disponible en: <http://www.photography.lt/en.php/About>
- JURĖNAITĖ, Raminta, *Lietuvos fotografija: Vakar ir šiandien = Lithuanian Photography: Yesterday and Today*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijų fondas, 2003
- MICHELKEVIČIUS, Vytautas, *The Lithuanian SSR Society of Art Photography (1969-1989): An Image Production Network*. [Vilnius]: Vilnius Academy of Arts Press = Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011
- *Vitality and Change in Lithuanian Photography*. [S.l.]: Gahlberg Gallery, College of DuPage, [1995]. [25/06/16] Disponible en: <http://gallery.clcillinois.edu/pdf/vitalitychangelithuanian.pdf>
- PABEDINSKAS, Tomas, "The Person in Lithuanian Photography: The Changing Attitudes at the Turn of the 21st Century: Summary", *Žmogus Lietuvos fotografijoje: Požiūrių kaita XX ir XXI a. sandūroje*. [Vilnius]: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010, pp. [214]-220

Roland Fischer

- *Roland Fischer: Photoworks 1984-2011*. [Salamanca]: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2011
- FISCHER, Roland, *Reflejos en la sombra*. «Tender puentes, 03». [S.l.]: [Universidad de Navarra], 2002
- PANERA, Javier, "Abstracción Postfotográfica" en la obra de Roland Fischer", 2011. [27/05/16]. Disponible en: <http://www.rolandfischer.com/el-tamano-si-importa-seducion-y-abstraccion-postfotografica-en-la-obra-de-roland-fischer/>

- Roland Fischer. [27/05/16]. Disponible en: <http://www.rolandfischer.com/>

Pedro Zarrabeitia

- RASO, Fidel y ZARRABEITIA, Pedro, *Uria inguraturik = La ciudad envuelta*. Bilbao: Euskal Arkeologia, Etnografia eta Kondaira Museoa = Museo Arqueológico, Etnográfico e Historico Vasco, 1987
- ZARRABEITIA, Pedro, *Estudios de color*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1980
- ZARRABEITIA, Pedro, *El mobiliario urbano*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, [1985]
- ZARRABEITIA, Pedro, "Usa: El país navajo: una nación entre 50 estados" *Arbola*, n.º 7, marzo 1987, pp. 47-50
- ZARRABEITIA MIÑAUR, Pedro, *Estelas discoidales en Euskal Herria*. Pamplona: Pamiela argitaletxea, 2011

Otros autores

- "Contributors: Kwak Duck-jun", *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, issue 15: «Spectacle East Asia». University of Rochester, 2010. [21/07/16]. Disponible en: https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_15/contributors.html

Cinco años de prensa gráfica

- BILBAO FULLAONDO, Josu, *Fotoperiodismo en Bizkaia, 1900-1937*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996
- *Cinco años de prensa gráfica: País Vasco 1975-80*. [Bilbao]: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1981
- FERNÁNDEZ BAÑUELOS Juan Ignacio, *Cuando la luz cambió: fotoperiodismo en transición, 1975-1982*. «Universidades 5». Santander: Milrazones, 2015
- LERCHUNDI, Alberto, *La Gaceta del Norte: sus ochenta y tres años de historia*. [Leioa]: Servicio Editorial Universidad del País Vasco = Argitarapen Zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea, D.L. 1985
- ORELLA, José Luis. "Cien años de La Gaceta del Norte". *Revista Arbil: anotaciones de pensamiento y crítica*, n.º 69. [19/10/15]. Disponible en: <http://www.arbil.org/%2869%29gace.htm>
- PAREJO, Nekane, "El impacto de las fotografías de los atentados de ETA a través de la prensa bilbaína, 1968-1982", *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien aldizkaria*. «IX Symposium: albiste komunikabide eta enpresen bilakaera Bilboko historian barrena = Actas del IX

Symposium La evolución de los medios y empresas de la comunicación en la historia de Bilbao». [Bilbao]: Bidebarrieta Kulturgunea. Área de Cultura y Turismo Ayuntamiento de Bilbao=Bilboko Udaleko Kultura eta Turismo Saila, 2005, XVI, pp. 425-440.

- RUIZ SAN MIGUEL, Francisco Javier, *Imagen fija: fotoperiodismo en la prensa diaria del País Vasco (1978-1992)*. [Leioa]: Universidad del País Vasco, servicio editorial = Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua, D.L. 2002
- RUIZ DE SAN MIGUEL, Francisco Javier, “La construcción de la mirada social a través del fotoperiodismo en la prensa diaria de Bilbao (1978-1992)”, *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien aldizkaria*. «IX Symposium: albiste komunikabide eta enpresen bilakaera Bilboko historian barrena = Actas del IX Symposium La evolución de los medios y empresas de la comunicación en la historia de Bilbao». [Bilbao]: Bidebarrieta Kulturgunea. Área de Cultura y Turismo Ayuntamiento de Bilbao-Bilboko Udaleko Kultura eta Turismo Saila, 2005, XVI, pp. 405-424.
- SÁNCHEZ-TABERNERO, Alfonso, “Vocento: de un pequeño diario de Bilbao al primer grupo de prensa de España”, *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien aldizkaria*. «IX Symposium: albiste komunikabide eta enpresen bilakaera Bilboko historian barrena = Actas del IX Symposium La evolución de los medios y empresas de la comunicación en la historia de Bilbao». [Bilbao]: Bidebarrieta Kulturgunea. Área de Cultura y Turismo Ayuntamiento de Bilbao-Bilboko Udaleko Kultura eta Turismo Saila, 2005, XVI, pp. 307-329.
- * Entrevista telefónica con Mari Puri Herrero, noviembre [07/11/2015]

Alfredo Aldai

- *Bilbao, un día = Bilbo, egun batez*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, Área de Cultura y Turismo = Bilboko Udala, Kultura eta Turismo Saila, D.L. 1989
- MURILLO, Gonzalo (dir.), *El trayecto = Ibilbidea*. Bilbao: Gran Bilbao Comunicación, 1995

Arturo Delgado

- *Donostian ibiltari = Paseantes de Donostia = Walking down Donostia*. Donostia-San Sebastián: San Telmo Museoa – Donostia Kultura, D.L. 2012
- EGAÑA, Juan txo, “Arturo Delgado, artista y bohemio”, *Juan txo Egaña: Blog*. [30/11/15]. Disponible en: <http://juantxoegana.blogspot.com.es/>
- *Euskadi Sioux*. San Sebastián: Hordago, n.º 1-7, 15 de enero al 15 de mayo 1979. [04/12/15]. Disponible en: <http://www.euskadisioux.org/>
- *Itsas Marruma: Viejas imágenes fotográficas del litoral vasco. 1950-1960*. Donostia-

San Sebastián: Untzi Museoa = Museo Naval, 2002, p. 204. [07/12/15]. Disponible en: <http://untzimuseoa.eus/images/publicaciones/MonografiasDigitales/itsasmarruma.pdf>

- "José Manuel Ibar: Urtain: Se suicidó un mito", *Diario AS*, 22 de julio 1992, p. 15. [01/12/15]. Disponible en: http://masdeporte.as.com/masdeporte/2014/06/04/album/1401898805_265694.html#1401898805_265694_1402415309
- MEXIA CARRILLO, Fernando y DELGADO, Arturo, *Guía del castillo de Santa Cruz de la Mota*. San Sebastián: Gráficas Izarra, 1963

Manu Cecilio (Cecilio hijo)

- CECILIO, Manu, *Antología fotográfica del Athletic: 1001 imágenes con historia*, 3 vol. [Bilbao]: El Correo, 2001
- CECILIO, Manu, *Antología fotográfica del ciclismo: 500 imágenes con historia*, 2 vol. [Bilbao]: Diario El Correo; Sociedad Vascongada de Publicaciones, 2004
- CECILIO, Manu, *Antología fotográfica de la pelota a mano: 355 imágenes con historia*. Bilbao: Diario El Correo; Sociedad Vascongada de Publicaciones, 2003
- CECILIO, Manu, PAREDES, Vicente y ZUBERO, Begoña, *Bilbao cómo has cambiado*. Bilbao: Servicios Redaccionales Bilbaínos, 2010
- * Entrevista telefónica con los descendientes de Manu Cecilio

Germán Elorza

- ELORZA, Germán, *Bilbao camp*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1975
- ELORZA, Germán, *Nuestro Bilbao de antaño*. Bilbao: Editorial Laiz S.A., D.L. 1981

Cristóbal Fernández

- EGUIRAUN, Joseba, "Un archivo de fotos sobre Rekaldeberri", *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao = Bilboko giza eta gizarte zientzien aldizkaria*. «IX Symposium: albiste komunikabide eta enpresen bilakaera Bilboko historian barrena = Actas del IX Symposium La evolución de los medios y empresas de la comunicación en la historia de Bilbao». [Bilbao]: Bidebarrieta Kulturgunea. Área de Cultura y Turismo Ayuntamiento de Bilbao-Bilboko Udaleko Kultura eta Turismo Saila, 2005, XVI, pp. 505.
- EGUIRAUN, Joseba y VIGO, Javier de, *Rekaldeberri en imágenes*. «Bizkaiko gaiak=Temas vizcaínos». Bilbao: BBK, 2001

Francisco Gras

- "Ecos de sociedad", *ABC*, Sevilla, 25 de agosto 1952, dan noticia de su partida a Bilbao. [10/11/15]. Disponible en: http://hemeroteca.sevilla.abc.es/cgi-bin/pagina.pdf?fn=exec;command=stamp;path=H:%5Ccran%5Cdata%5Cprensa_pages%5CSevilla%5CABC%20SEVILLA%5C1952%5C195208%5C19520829%5C52G29-011.xml;id=0004398785

La colección *Bilbao, ría de hierro*

- *Acta de reunión de la Asamblea General, celebrada en sede Bilbao Bizkaia Kutxa el pasado 22 mayo 1997* (documento conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao)
- BERTHO, Raphaële y MAURI, Hélène, *La Mission photographique de la DATAR*. Commissariat Général à l'Égalité des Territoires. [11/04/16]. Disponible en: <http://missionphoto.datar.gouv.fr/>
- BERTHO, Raphaële y MAURI, Hélène, "Mission photographique de Beyrouth (Liban)", *La Mission photographique de la DATAR*. Commissariat Général à l'Égalité des Territoires.[11/04/16]. Disponible en: <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/content/mission-photographique-de-beyrouth-liban>
- BERTHO, Raphaële y MAURI, Hélène, "Mission photographique Transmanche", *La Mission photographique de la DATAR*. Commissariat Général à l'Égalité des Territoires. [11/04/16]. Disponible en: <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/content/la-mission-photographique-transmanche>
- CANOGAR, Daniel, "Ponts, trens i gitanos: El paisatge industrial fotogràfic a l'espanya del segle XIX", *La fotografia a Espanya al segle XIX*. Barcelona: Fundació "La Caixa", D.L. 2003, pp. 31-38
- "Espectáculos", *ABC*, domingo 30 de octubre, 1994, p. 101
- "History of Magnum", *Magnum Photos Pro*. Magnum Photos INC, 2014. [26/02/16]. Disponible en: http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3#/CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5
- *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme: Barcelona: A Virtual Geography*, [n.º 188], octubre-noviembre-diciembre 1990
- "La Mission Photographique Transmanche 1988-2005", *Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais*. [14/04/16]. Disponible en: <http://www.centre-photographie-npdc.fr/RESSOURCES/MPT.php>
- MORENO ZUMALDE, Judith, *Bilbao: declive industrial, regeneración urbana y*

reactivación económica de un espacio metropolitano. Oñati: Herri Ardulararitzaren Euskal Erakundea = Instituto Vasco de Administración Pública, 2005

- *New Topographics*. Tucson: University of Arizona, Center for Creative Photography; Rodchester, NY: George Eastman House, 2010
- PALMA, Luís y GOLVANO, Fernando, *Paisajea, industria eta oroimena = Paisajem, indústria e memória = Paisaje, industria y memoria = Landscape, Industry and Memory*. Donostia: San Telmo Museoa; Portugal: Centro Português de Fotografia, 1999
- PRIETO, Indalecio, *Pasado y futuro de Bilbao: Charlas en Mejico* [sic]: *copiadas por los taquígrafos bilbainos Progreso Vergara y Víctor Salazar*. [Erandio-Bilbao]: Ediciones El Sitio, 1980
- *Ría de Hierro = Burdinezko itsas-adarra = Iron River*. Bilbao: Bilbao Metrópoli-30; Ediciones Laga, 1993
- SUSPERREGUI, José Manuel, “Destino Bilbao. La ciudad del siglo XXI”, *Hispanorama*, n.º 138, noviembre 2012, pp. 16-21
- ZULAICA, Joseba, “Ruinas =peripheries/transizioak”, JARAUTA, Francisco (ed.), *Mundualizazioa eta periferiak = Mundialización y periferias*. «Cuadernos Arteleku, 14». Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura eta Euskara Departamentura = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Euskaera, D.L. 1998

Carlos de Andrés

- ANDRÉS, Carlos de, *La edición en fotografía: Manual para seleccionar las mejores imágenes*. [Madrid]: [Carlos de Andrés], 2015
- *Curriculum vitae* de Carlos de Andrés (facilitado por el autor)
- DÍAZ, Lorenzo y LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Un siglo en la vida de España: Ocio y vida cotidiana en el siglo XX*. Barcelona; Madrid: Lunwerg, 2001, pp. 4-223 y 280
- HIDALGO, Susana, “La magia del beso, en un clic”, *El País*, Madrid, 13 de febrero 2004. [28/04/16] Disponible en: http://elpais.com/diario/2004/02/13/madrid/1076675077_850215.html
- *Jaén, cultura del olivo: 5 visiones*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, D.L. 2004
- *Juantxu Rodríguez*. Barcelona: Lunwerg Editores, D.L. 1990

- *El ojo crítico, el ojo lírico: fotografía española de los 90*. [Madrid]: Instituto de Cooperación Iberoamericana; Agencia Española de Cooperación Internacional, D.L. 1994
- RIVAS, Rosa, "Alcobendas se llena de besos", *El País*, Madrid, 11 de marzo 2005. [28/04/16]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2005/03/11/madrid/1110543872_850215.html
- [S.A.], "Carlos de Andrés recoge en un libro la vida de los soldados", *El País*, Madrid, 9 marzo 2002. [28/04/16]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2002/03/09/cultura/1015628405_850215.html
- * Entrevista personal a Carlos de Andrés [Madrid, 28/04/2016]

Gabriele Basilico

- BASILICO, Gabriele, *Porti di mare*. Udine: Art&, 1990
- BASILICO, Gabriele, *Bord de mer: Mission photographique de la DATAR: 1984/1985*. Udine: Art&, 1992
- BASILICO, Gabriele, *The Interrupted City*. Barcelona: Actar, 1999
- BASILICO, Gabriele, *Arquitecturas, ciudades, visiones: Reflexiones sobre la fotografía*. «BlowUp Libros Únicos». Madrid: La Fábrica Editorial, 2008
- BONAMI, Francesco, *Gabriele Basilico*. London: Phaidon, 2005
- *L'esperienza dei luoghi: Fotografie di Gabriele Basilico, 1978-1993 = The experience of places: Photographs by Gabriele Basilico, 1978-1993*. [Lugano]: Fondazione per la Cultura, 1994
- *Gabriele Basilico: Huellas de identidad*. Santander: Ayuntamiento de Santander; Museo de Bellas Artes, D.L. 2006
- *Gabriele Basilico: intercity*. Madrid: La Fábrica, D.L. 2008
- *Gabriele Basilico habla con Roberta Valtorta*. «Conversaciones con fotógrafos». Madrid: La Fábrica; Fundación Telefónica, 2011

Carlos Cánovas

- CÁNOVAS, Carlos, *Apuntes para una historia de la fotografía en Navarra*. «Panorama, n.º 13». Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1989
- CÁNOVAS, Carlos, *Miguel Goicoechea: un pictorialista marginal = The Marginal Pictorialist*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1994

- CÁNOVAS, Carlos, "Las colecciones fotográficas en Navarra", *Actas Primer Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum, D.L. 2006., pp. 15-26
- CÁNOVAS, Carlos, *A propósito...* «Euskal argazkilariak = Fotógrafos vascos = Basque photographers». [Bilbao]: Federación de Agrupaciones Fotográficas del País Vasco = Euskal Herriko Argazkilari Taldeen Elkarte; Fundación BBK Fundazioa, D.L. 2008
- CÁNOVAS, Carlos, "Fotografía y museo: querencias y experiencias", *Revista mus-A: Revista de los museos de Andalucía: La fotografía y el museo*, n.º 9, 2008, pp. 76-85
- CÁNOVAS, Carlos, *Zazpigarren zerua = Séptimo Cielo*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, D.L. 2011
- CÁNOVAS, Carlos, *Séptimo Cielo*. «Tender puentes, 08». [Pamplona]: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, D.L. 2012
- CÁNOVAS, Carlos, "Notas para una historia interminable", SALMERÓN, Gorka, *Leaxpi industri paisaiak*. Legazpi: Burdinola, 2014. [28/12/15]. Disponible en: <http://carloscanovas.com/texts/notas-para-una-historia-interminable/>
- CÁNOVAS, Carlos, *Por las mismas calles*. Pamplona: AC Imagen SL, 2016
- CÁNOVAS, Carlos y SÁNCHEZ OSTIZ, Miguel, *Deriva de la ría: Paisaje sin retorno*. «Bizkaiari begira». Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1994
- Carlos Cánovas: *Photography*, 2016. [28/12/15]. Disponible en: <http://carloscanovas.com/>
- Carlos Cánovas: *Paisajes fugaces*. Valencia: IVAM, Centre del Carme, 1997
- *Izengabeko paisaia = Paisaje anónimo*. Zarautz: Photomuseum Argazki Euskal Museoa, D.L. 1994

John Davies

- "Artists: John Davies", *Michel Hoppen Gallery*, 2016. [15/01/16]. Disponible en: <http://www.michaelhoppengallery.com/artists/123-john-davies/overview/#/artworks/9803>
- DAVIES, John, *Cross Currents*. Cardiff: Ffotogallery; Manchester: Cornerhouse Publications, 1992
- DAVIES, John, *Through Fire and Water: The River Taff*. Penarth: National Museums & Galleries of Wales; Cardiff: Oriel, 1997
- John Davies. [03/01/16]. Disponible en: <http://www.johndavies.uk.com/>
- *Tendencias cruzadas = Elkar gurutzatutako joerak*. Bilbao: Bilboko Arte Ederretako Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1994

Bruce Gilden

- *Bruce Gilden*. [27/01/16]. Disponible en: <http://www.brucegilden.com/>
- “Bruce Gilden (2014) New York”, *Youtube* (vídeo realizado para el programa *Kobra* de la Sveriges Television). [01/02/16]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Tdbh7BimRz8>
- GILDEN, Bruce, *Haití*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1996
- KIM, Erik, “10 Famous Street Photography Quotes you Must Know”, *Erik Kim Blog*. [30/01/16]. Disponible en: <http://erickimphotography.com/blog/2011/09/12/10-famous-street-photography-quotes-you-must-know/>
- “Photographers: Bruce Gilden”, *Magnum Photos Pro*. Magnum Photos INC, 2014. [13/01/16]. Disponible en: http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53ZS6V
- “Street Shots with Bruce Gilden ”, *WNYC*. [Video]. WNYC Culture, 21 junio 2008. [18/01/16]. Disponible en: http://video.wnyc.org/culture/wnyc_streetshotsBGf.mp4

John Vink

- HILLER, Geoffrey, “Interview with John Vink”, *Vervet Photo: The New Breed of Documentary Photographers*, 14 de junio 2012. [11/03/16], Disponible en: <https://vervephoto.wordpress.com/2012/06/14/interview-with-john-vink/>
- *John Vink / Magnum*. [09/03/16]. Disponible en: <http://www.johnvink.com/JohnVinkSite/index.html>
- KIM, Erik, “Interview with John Vink, Magnum Photographer on his new “Quest For Land” book available on the iPad”, *Eric Kim Blog*. [10/03/16]. Disponible en: <http://erickimphotography.com/blog/2012/08/29/interview-with-john-vink-magnum-photographer-on-his-new-quest-for-land-book-available-on-the-ipad/>
- “Photographers: John Vink”, *Magnum Photos Pro*. Magnum Photos INC, 2014. [09/03/16]. Disponible en: http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535DY0

Obra suelta en la Colección de Fotografía del Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fotografía antigua

- ESTORNES, César, "Fotografía en Bilbao a mediados del siglo XIX", *El blog de Cesar Estornes de historia y deportes*, 19 de septiembre 2010. [26/08/16]. Disponible en: <http://memoriasclubdeportivodebilbao.blogspot.pt/2010/09/fotografos-en-bilbaoa-mediados-del.html>
- LASUEN, Balendin de, *Monumentos a vizcaínos ilustres*. «Colección temas vizcaínos 247-248», BBK, 1995
- JIMÉNEZ OCHOA DE ALDA, Maite, *La fotógrafa Eulalia Abaitua (1853-1943)*. «Bizkaiko gaiak = Temas vizcaínos». Bilbao: BBK, D.L. 2010, pp. 30-31 y 62-63
- *Urtekario = Anuario 1993: Asterlanak, albistak = Estudios, crónicas*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, S.A., 1994, p. 11
- YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, ORTIZ LARA, Luis y HOLGADO BRENES José Manuel, *Historia de la Fotografía Española 1839-1986*. «Congreso de Historia de la Fotografía Española». Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986

Fotografía contemporánea

- *Alfonso Batalla*. [15/09/16]. Disponible en: <http://www.alfonsobatalla.com/>
- BALBONA, Guillermo, "Espacio Imagen revela el otro Santander", *El Diario Montañés*. Santander, 25 de septiembre 2010. [26/09/16]. Disponible en: <http://www.eldiariomontanes.es/v/20100925/cultura/fotografia/espacio-imagen-revela-otro-20100925.html>
- BATALLA, Alfonso, *Res nullius*. «Euskal argazkilariak = Fotógrafos vascos = Basque photographers». [Bilbao]: Federación de Agrupaciones Fotográficas del País Vasco = Euskal Herriko Argazkilari Taldeen Elkarte; Fundación BBK Fundazioa, D.L. 2012
- *Bilboko Tranbiarako 7 Irudi = 7 Intervenciones plásticas para el tranvía de Bilbao: 2002-2003*. Bilbao: Euskotren, 2003
- *Chema Alvarganzález: del azar en el espacio*. Pamplona: Museo de Navarra, D.L. 2003
- *Eduardo Sourrouille*. [02/10/16]. Disponible en: <http://www.eduardosourrouille.com/>
- *Eduardo Sourrouille: Villa Edur*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2009
- *Fermín Moreno Martín*. [09/10/16]. Disponible en: <http://www.ferminmoreno.com/>

- *Ixone Sadaba*. [16/10/16]. Disponible en: <http://www.ixonesadaba.com/>
- “Ixone Sádaba”, *The Real Royal Trip [the return to homeland] = [El real viaje Real]: El retorno*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, [2004], pp. 265-277
- *Leire Ajuriagoxeascoa*. Disponible en: <http://www.ajuriagoxeascoa.com/Site/index.html>
- MIRANDA, Jesús Ángel y RASO, Fidel, *Margen Izquierda = Ezkerraldea: Últimas huellas de identidad*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1993
- MORENO MARTÍN, Fermín, *Old Boy 001*. «Ayudas a la Creación 2005 / 2005eko Sorkuntzarako laguntzak». Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria Gasteiz = Vitoria-Gasteizko Udala, 2006

APÉNDICE: Las exposiciones de fotografía celebradas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*

1953

- *Fotografías de arquitectura contemporánea americana*. Julio 1953. Organizada por la Casa Americana en Bilbao en colaboración con el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarros (itinerante)⁷²⁹.

1980

- *Pedro Zarrabeitia: estudios de color*. Mayo 1980 (inaugurada el día 12)

1981

- *Cinco años de prensa gráfica*. Del 8 al 31 de juny de 1981 (inaugurada el día 8)

1982

- *Nikolas de Lekuona. Obra fotográfica*. Del 16 de abril al 16 de mayo 1982

1983

- *Felipe Manterola. Fotografías 1904-1930*. De abril a mayo 1983 (inaugurada el día 15 de abril)

1984

- *París-Magnum*
- *Dalí fotógrafo. Dalí en sus fotografías*. De mayo a junio 1984 (inaugurada el día 4 de mayo)
- *La fotografía futurista italiana (1911-1939)*. De agosto a septiembre 1984
- *Josep Maria Ribas i Prous*. Octubre 1984

* Los datos de las exposiciones han sido extraídos, principalmente, de "Relación cronológica de exposiciones temporales", *Urtekaria 1994: Asterlanak, albistak* = *Anuario 1994: Estudios, crónicas*. Bilbao: Bilboko Arte Ederretako Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, D.L., 1995, p. 79. También han sido facilitados por el Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, así como de la consulta de algunos de los catálogos, indicados en la *Bibliografía* del presente trabajo. No se han incluido exposiciones que emplearon la fotografía como medio de visualización de otra disciplina, como sucedió frecuentemente con la arquitectura, por ejemplo en la muestra *T-Bilbao. Guía de Arquitectura*, de 1993. Tampoco se han incluido aquellas dedicadas a las artes performativas registradas mediante fotografía, como la de *Michel Journiac*, en 1994.

⁷²⁹ *La Gaceta del Norte*, 09 de julio 1953, p. 4.

1985

- *Idas y caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*. De enero a febrero 1985 (inaugurada el día 10 de enero)
- *Bilbao a fines del XIX*. De marzo a abril 1985
- *Gabriel Cualladó*. De junio a julio 1985
- *Fotografía como medio*. Octubre 1985
- *Ramón y Cajal*
- *Manuel Álvarez Bravo*

1986

- *Chillida lanean. Argazkiak = Chillida en su trabajo. Fotografías*. De mayo a junio 1986
- *Fotografía actual en Quebec*. Enero 1986
- *Fotografías de F. Catalá-Roca*. De febrero a marzo 1986
- *Fotografía japonesa contemporánea*. De junio a julio 1986
- *Bill Brandt* (dentro de la programación de *Ikuspen = Otoño fotográfico 86*). Octubre 1986
- *Joan Fontcuberta* (dentro de la programación de *Ikuspen = Otoño fotográfico 86*). Octubre 1986
- *Miradas sobre el arte* (dentro de la programación de *Ikuspen = Otoño fotográfico 86*). Octubre 1986

1987

- *Rafael Navarro. Dípticos*
- *Fotografías de una década. Euskadi 1977-1987*. Del 31 de marzo al 15 de abril 1987
- *El cuerpo y su imagen*
- *Henri Cartier-Bresson*
- *Alberto Schommer (serie Civilizaciones)*

1988

- *Alexandre Trauner*⁷³⁰
- *Narraciones constructivas*
- *Joel-Peter Witkin*
- *Pierre Loti. Fotografías y dibujos*. Del 16 de diciembre 1988 al 31 de enero 1989

1989

- *De Liberation a Vu*
- *Henry Peach Robinson*
- *El tiempo de un movimiento*

1990

- *10 visiones del puerto de Barcelona*. Del 14 de marzo al 17 de abril 1990⁷³¹
- *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Del 4 de mayo al 17 de junio 1990
- *Patxi Cobo. Argazkiak = Fotografías*. Del 16 de noviembre 1990 al 5 de enero 1991

1991

- *François Kollar*. Del 5 de marzo al 28 de abril 1991⁷³²
- *Taller Nadar. El teatro hace un siglo*. Del 15 de marzo al 28 de abril 1991⁷³³
- *Juantxu Rodríguez*. Del 2 de mayo al 9 de junio 1991⁷³⁴
- *Kryn Taconis*⁷³⁵

730 Alexandre Trauner fue un cineasta, sin embargo, se señala como una exposición de fotografía en "Relación cronológica de exposiciones temporales", *Urtekaria* 1994..., 1995, *op. cit.*

731 Autores que participan: Toni Cumella, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Ferran Freixa, Jordi Guillumet, Manolo Laguillo, Martí Llorens, Humberto Rivas, Manuel Serra

732 Organizada por la Asociación Francesa para la Difusión del Patrimonio Fotográfico y la Dirección del Patrimonio del Ministerio de Cultura y de la Comunicación de París, con la colaboración del Instituto Francés de Bilbao.

733 Organizada por la Asociación Francesa para la Difusión del Patrimonio Fotográfico y la Dirección del Patrimonio del Ministerio de la Cultura y de la Comunicación de París. Colaboración Instituto Francés de Bilbao.

734 Exposición organizada con la colaboración del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Ministerio de Cultura, Ministerio Asuntos Exteriores, El País, Lunweg, Caixa de Pensión, Fundación V Centenario y Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

735 Con la colaboración del The National Archives of Canada.

1992

- *Graciela Iturbide*
- *Robert Capa*
- *Martín Chambi*
- *Felix Nadar*

1993

- *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea Española*. Del 19 de enero al 28 de febrero 1993⁷³⁶
- *La fotografía de la época de Weimar*. Del 19 de enero al 7 de marzo 1993⁷³⁷
- *Tony Catany: soñar en dioses*. Del 6 de mayo al 26 de junio 1993⁷³⁸
- August Sander (1876-1964). Fotografías. Del 7 de julio al 29 agosto 1993⁷³⁹
- *William Henry Fox Talbot y su círculo familiar*⁷⁴⁰

1994

- *John Davies: tendencias cruzadas*. Del 7 septiembre al 30 octubre 1994⁷⁴¹
- *La muga en el horizonte*. Del 19 de diciembre 1994 al 15 de enero 1995 (fotografías de José Ignacio Lobo Altuna, dentro del proyecto *Bizkaia Begira*, de la BBK)⁷⁴²
- *Deriva de la ría: Paisajes sin retorno*. Del 19 de diciembre 1994 al 15 de enero 1995 (fotografías de Carlos Cánovas, dentro del proyecto *Bizkaia Begira*, de la BBK)

736 Coproducida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Lunweg Editores SA, con la colaboración de Kodak SA y Sociedad Estatal V Centenario.

737 Patrocinada por el Instituto Goethe. La exposición se celebró en 1993, aunque se han encontrado otras fuentes que indican que fue en 1994. "Relación cronológica de exposiciones temporales", *Urtekaria 1994:..., 1995, op. cit.*

738 Con la colaboración con Lunweg Editores.

739 Con la colaboración del Instituto Goethe de Madrid. También se ha encontrado como fecha final de la muestra el 12 septiembre.

740 Con la colaboración del Instituto Británico.

741 Con la colaboración del Instituto Británico.

742 El proyecto *Bizkaia Begira* fue concebido de forma conjunta, con cuatro fotógrafos y cuatro escritores, sin embargo, las exposiciones fueron planteadas como paralelas y no de forma conjunta. Para más información sobre el proyecto consultar el apartado dedicado a Carlos Cánovas dentro del capítulo *La colección Bilbao, ría de hierro*.

- *Zabalbideak*. Del 19 de diciembre 1994 al 15 de enero 1995 (fotografías de Ramón Serras, dentro del proyecto *Bizkaiari Begira*, de la BBK)
- *Ría de Bilbao: Vulkanoren sutegia*. Del 19 de diciembre 1994 al 15 de enero 1995 (fotografías de Joan Fontcuberta, dentro del proyecto *Bizkaiari Begira*, de la BBK)

1995

- *Buñuel, una relación circular con Antonio Gálvez*. Del 11 de enero al 27 de febrero 1995⁷⁴³
- *Robert Mapplethorpe. Retrospectiva 1980-1988*
- *Man Ray*⁷⁴⁴
- *Sebastião Salgado. Sahel el final del camino*. Del 08 de noviembre 1995 al 07 de enero 1996⁷⁴⁵

1996

- *Fotokunst*. Del 20 de abril al 2 de junio de 1996 (inaugurada el 19 de abril)
- *Raoul Hausmann*. Del 4 de julio al 27 de septiembre

1997

- *Ría de Hierro = Burdinezko itsas-adarra = Iron River*. Julio 1997

1999⁷⁴⁶

- *Fotografía pública. Photography in Print 1919-1939*. Del 27 de septiembre al 14 de noviembre 1999

2002

- *Ciudad abierta: Fotografía urbana 1950-2000*. Del 18 de febrero al 12 de mayo 2001⁷⁴⁷
- *Museo, un espacio transformado. Patxi Cobo*. Del 11 de noviembre 2002 al 02 de enero 2003

743 Homenaje a Buñuel; fotos de rodaje de sus películas i fotopinturas del fotógrafo catalán Antonio Gálvez. Exposición realizada con la colaboración de Lunwerg Editores.

744 Con la colaboración de la Association Internationale des Amis et Défenseur de l'Oeuvre de Man Ray de París.

745 Exposición organizada por Médicos Sin Fronteras

746 Bilbao Fullaondo, en un texto de octubre de 1998, anuncia que Ramón Serra estaba preparando una exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, aunque no se localizado la exposición. BILBAO FULLAONDO, Josu, "En nombre de la afición", *Fotografía y fotógrafos en el País Vasco*, 2002, *op. cit.*, pp. 51-53.

747 Con la colaboración del Museum of Modern Art Oxford.

2008

- *Colección Ordóñez-Falcón. Pioneros de la fotografía, 1845-1930.* Del 07 de julio al 14 de septiembre 2008

2009

- *Colección Ordóñez-Falcón: pioneros de la fotografía II (1852-1913).* Del 21 septiembre al 13 de diciembre 2009

2010

- *Schommer. Retrospectiva 1952-2009.* Del 08 de febrero al 16 de mayo 2010
- *Tomás de Acillona. Fotografías 1932-1957.* Del 02 de julio al 12 de septiembre 2010

2011

- *New Topographics.* Del 17 de octubre 2011 al 08 de enero 2012⁷⁴⁸

2012

- *La maleta mexicana.* Del 27 de febrero al 10 junio 2012⁷⁴⁹

748 Exposición organizada por la George Eastman House de Rochester (NY), con la colaboración de Terra Foundation for American Art.

749 Exposición organizada por el International Center of Photography de Nueva York, con la colaboración de la Fundación 2012 Fundazioa dentro de 2012 Euskadi, Año de las Culturas por la Paz y la Libertad.